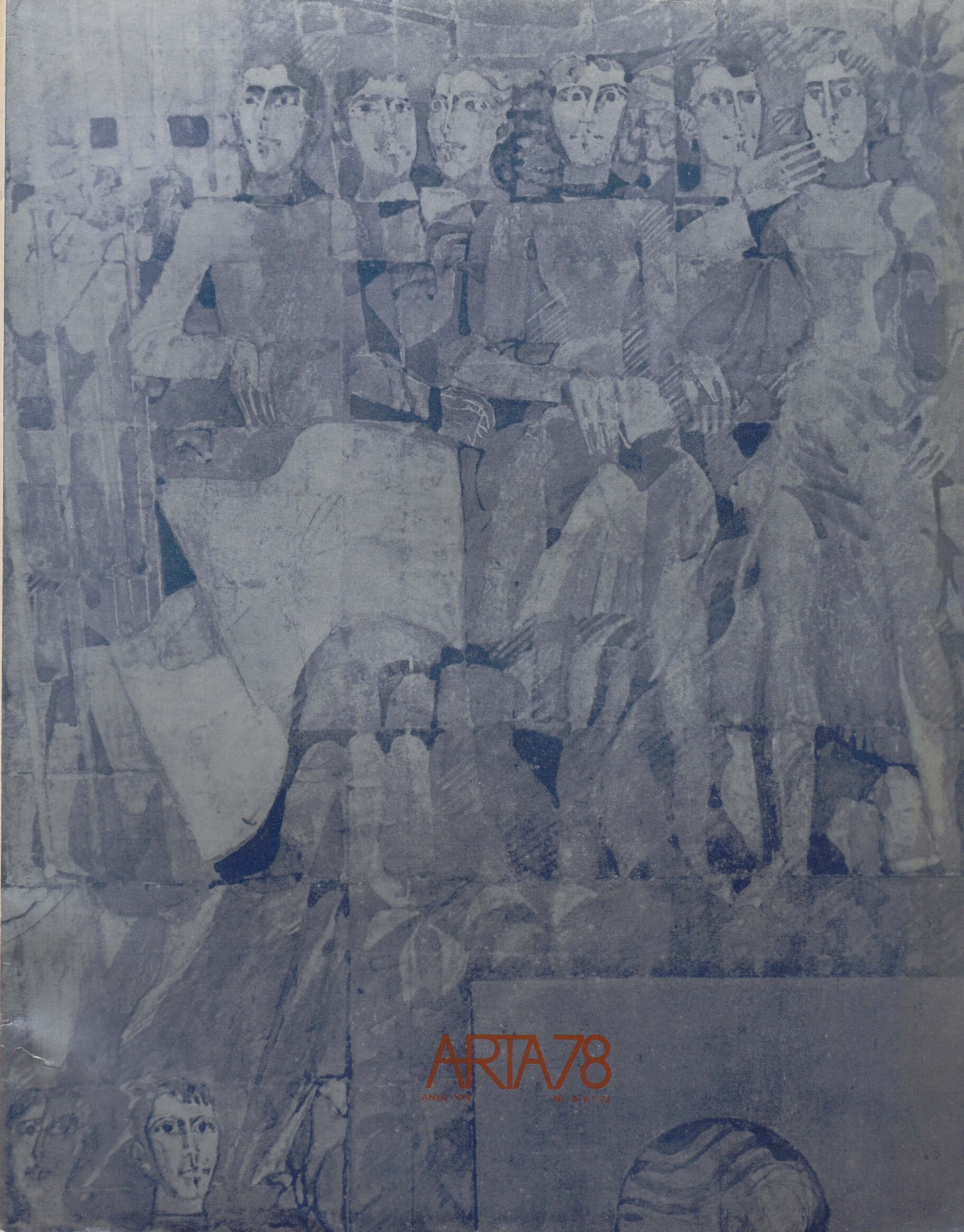


ARTA 78

ANUL XXV Nr. 8-9/1978

ARTA 8-9/78

REDACȚIA

Str. C. A. Rosetti 39, tel. 13.91.36
70 126 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici

Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

ARTA 78

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ARTĂ ȘI ACTUALITATE	2	A 34-a aniversare a Eliberării	Dan Grigorescu
ARTA ȘI CETATEA	6	Integrarea artei în concepția arhitecturală și urbanistică	P. Bortnovschi, M. Lupu, Cr. Popescu-Ialomița, A. Dâmboianu, Al. M. Sandu
ARTĂ-ISTORIE	10	Arhitectură de interior – artă decorativă	V. Drăguț, E. Antonescu
	14	Monumentul, semn și mesaj	Anton Dâmboianu
	17	Artistul și modelarea urbană	Napoleon Zamfir, Radu Stoica, Mihai Mănescu, Victor Feodorov, Horia Horșia
	33	Arta, școala, orașul	Giulio Carlo Argan
CĂRȚI/IDEI	38	G. M. Cantacuzino	M. Drișcu
CRONICA	41	Adina Caloenescu	Radu Bogdan
CORESPONDENȚĂ	44	Artistul și mediul urban	S. B. Bazaziant
ARHIVA BRÂNCUȘI	58	O coloană gigantică	Șt. Georgescu-Gorjan
	60	Tipo-arta	Mihai Drișcu
	62	Nicolae Grigorescu	Gheorghe Ghițescu
	68	Horia Bernea	Radu Procopovici
CÎNTAREA ROMÂNIEI	72	Dinu Vasiu, Ioan Pencea	H. H., M. D.
IN MEMORIAM	74	Catul Bogdan	Ion Vlasiu
COPERTA	I	Proiect de frescă (detaliu)	Virgil Almășanu
	IV	Rosturi, lemn	Mihai Olos

ART ET ACTUALITE	2	Le 34-e anniversaire de la Libération	Dan Grigorescu
ART ET CITE	6	L'intégration des arts dans la conception architecturale et urbaine	P. Bortnovschi, M. Lupu, Cr. Popescu-Ialomița, A. Dâmboianu, Al. M. Sandu
ART-HISTOIRE	10	Architecture d'intérieur, art décoratif	V. Drăguț, E. Antonescu
	14	Le Monument – signe et message	Anton Dâmboianu
	17	L'artiste et le modelage urbain	Napoleon Zamfir, Radu Stoica, Mihai Mănescu, Victor Feodorov, Horia Horșia
	33	L'art, l'école, la ville	Giulio Carlo Argan
LIVRES/IDÉES	38	G. M. Cantacuzino	M. Drișcu
CRONIQUE	41	Adina Caloenescu	Radu Bogdan
CORRESPONDANCE	44	L'artiste et l'environnement urbain	S. B. Bazaziant
LES ARCHIVES BRANCUSI	58	Une colonne gigantesque	Șt. Georgescu-Gorjan
	60	Le Typo-Art	Mihai Drișcu
	62	Nicolae Grigorescu	Gheorghe Ghițescu
	68	Horia Bernea	Radu Procopovici
HYMNE À LA ROUMANIE	72	Dinu Vasiu, Ioan Pencea	H. H., M. D.
IN MEMORIAM	74	Catul Bogdan	Ion Vlasiu
COUVERTURE	I	Projet de fresque (détail)	Virgil Almășanu
	IV	Joints – sculpture, bois	Mihai Olos

	2	34-я годовщина Освобождения	Дан Григореску
ИСКУССТВО И ГОРОД	6	Интеграция искусства в архитектурной и городской концепции	П. Бортновски, М. Лупу, Кр. Попеску-Яломица, А. Дымбояну, Ал. М. Санду
ИСКУССТВО — ИСТОРИЯ	10	Архитектура интерьера — декоративное искусство	В. Дрэгуц, Г. Антонеску
	14	Памятник, признак и послание	А. Дымбояну
	17	Художник и городское моделирование (Н. Замфир, Р. Стойка, М. Мэнеску, В. Феодоров, Х. Хоршия)	
	33	Искусство, школа, город	Д. К. Арган
КНИГИ/ИДЕИ	38	Г. М. Кантакузино	М. Дришку
ХРОНИКА	41	Адина Калоенеску	Раду Богдан
КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ	44	Художник и городская среда	С. Б. Базазьянц
АРХИВ БРЫНКУШЬ	58	Гигантская коллона	Шт. Джеорджеску-Горжан
	60	Типо-искусство	М. Дришку
	62	Николае Григореску	Г. Гицеску
	68	Хория Берня	Р. Прокопович
ХВАЛА РУМЫНИИ	72	Дину Васиу, И. Пенчя	Х. Х., М. Д.
В ПАМЯТЬ	74	Катул Богдан	Ион Власиу
ОБЛОЖКА	I	Проект фрески (деталь)	В. Алмэшану
	IV	Композиция, дерево	Михай Олос

PREZENTARE ARTISTICĂ
Radu Stoica, Mihai Mănescu

FOTOGRAFII
Arh. Mircea Lupu, Mihai Mănescu, Victor Feodorov, Ulrich Vollmers, Eugeniu Lupu, Cornelia Șoancă, Dragoș Spiteriu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Mihai Mănescu, Victor Feodorov, Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament :

pentru întreprinderi și instituții : lei 204 anual (12 apariții) ; lei 102 – 6 luni ;
pentru persoane particulare : lei 180 anual (12 apariții) ; lei 90 – 6 luni.

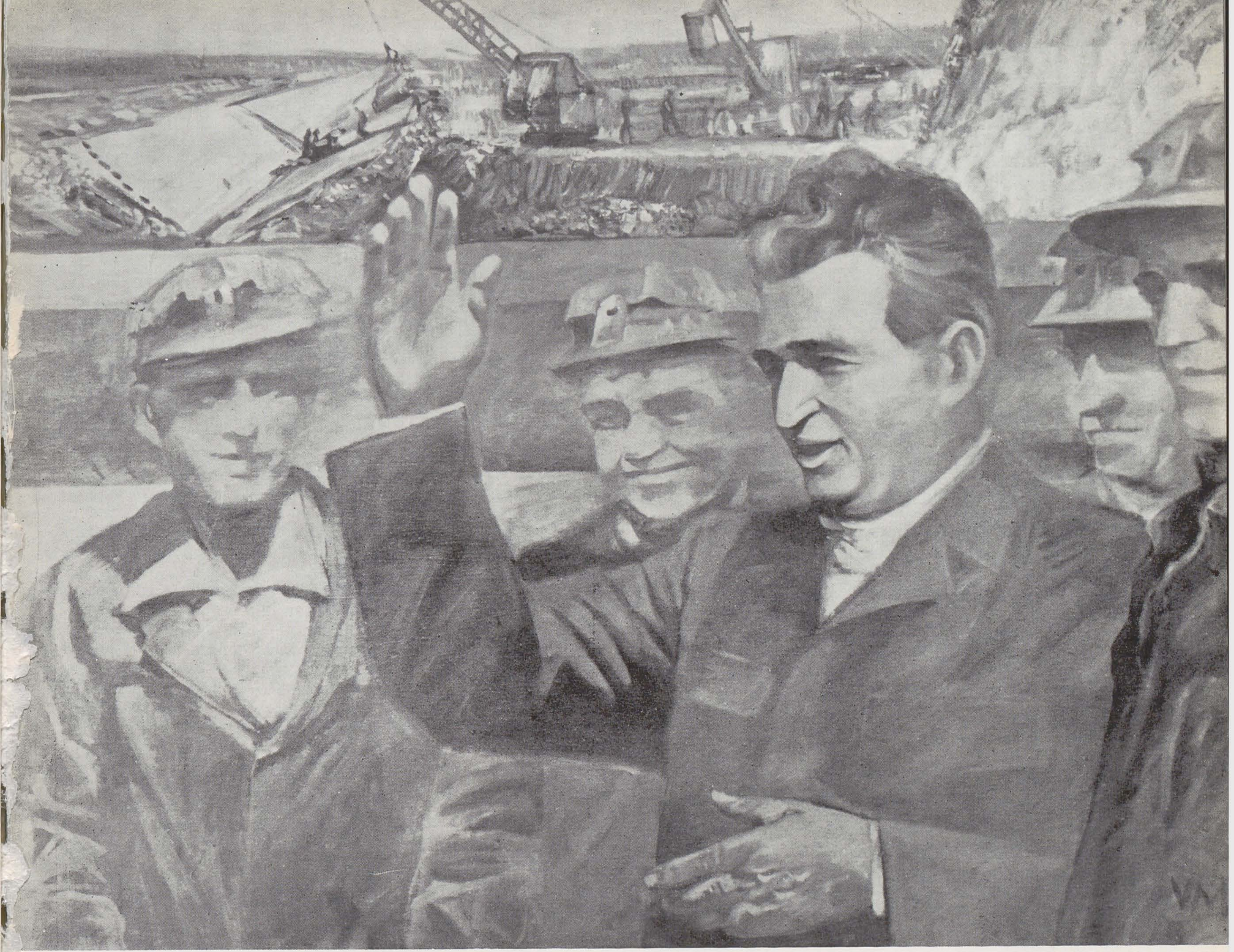
Pour l'étranger : ILEXIM – Le département export-import presses, Bucarest, Calea Grivitei nr. 64–66, P.O.B. 2001, Telex 011226

Prix de l'abonnement : 15 dollars par an (12 numéros).

40542

Lei 30

TIPARUL : COMBINATUL FONDULUI PLASTIC, STR. BĂICULEȘTI NR. 29, București, România



Vizită de lucru pe șantierul tineretului, pictură în ulei de VINTILĂ MIHĂESCU

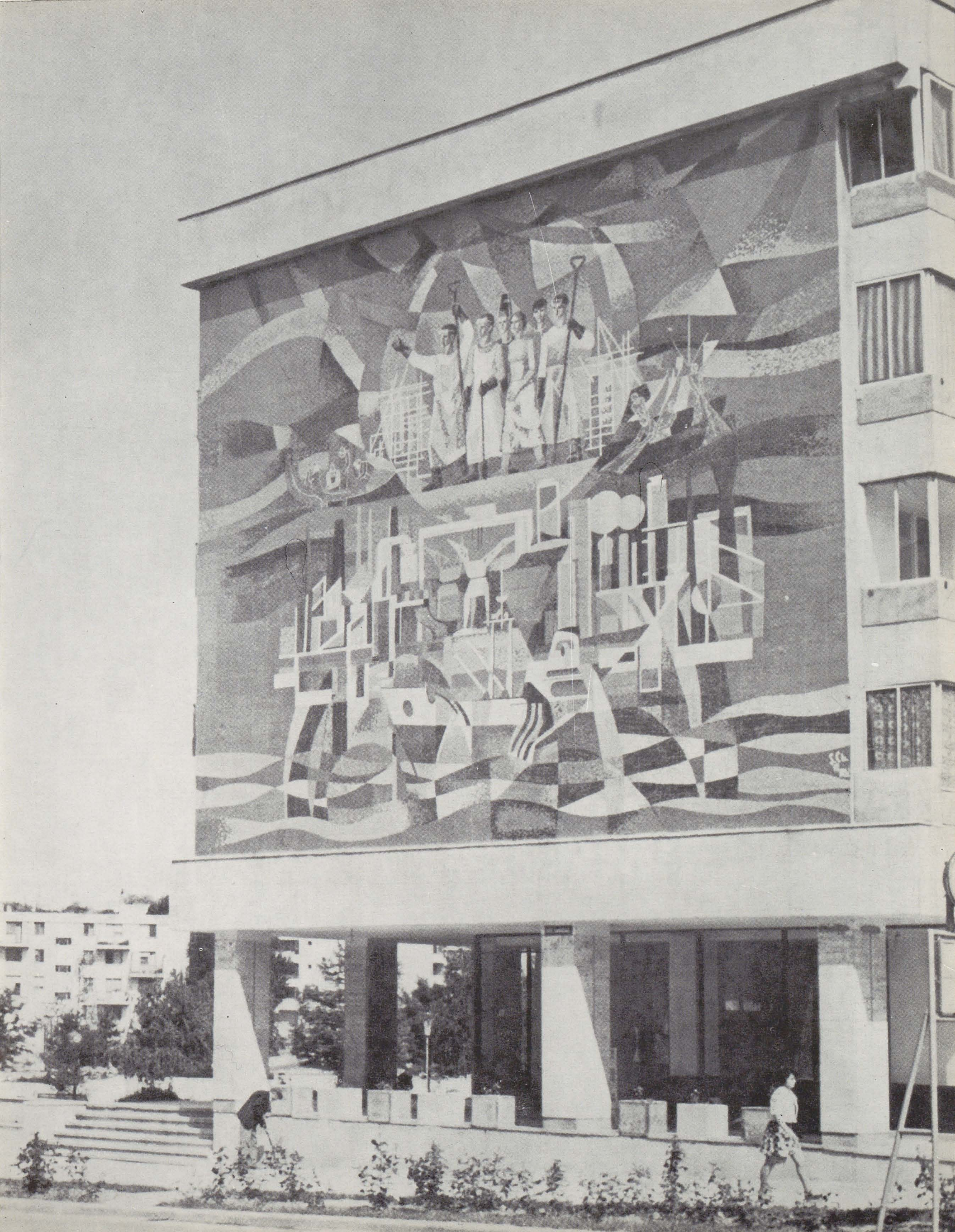
Primul război mondial, rezultat al ascuţirii extreme a contradicţiilor interimperialiste, a dat totodată un avînt nemaiîntîlnit luptelor de eliberare naţională şi socială a popoarelor asuprite. [...] Sfîrşitul războiului în Europa a dus, de asemenea, la prăbuşirea imperiului austro-ungar care asuprea mai multe popoare, la constituirea, pe ruinele lui, a unor state naţionale independente. În aceste împrejurări s-a realizat şi visul de veacuri al românilor — unirea Transilvaniei cu ţara şi formarea statului naţional român unitar. Alcătuirea statului românesc naţional unitar nu este deci un dar, rezultatul unor conferinţe internaţionale, ci rodul luptei neobosite duse de cele mai înaintate forţe ale societăţii, de masele largi populare pentru unire, produsul legic al dezvoltării istorice, sociale şi naţionale, a poporului român.

NICOLAE CEAUŞESCU

ARTA ŞI ACTUALITATE

LA A 34-A ANIVERSARE A ELIBERĂRII

An de an, semnificaţiile sărbătorii Eliberării se amplifică în spaţiul social, politic, cultural al României contemporane. Realităţile unei ţări aflate în plin proces de dezvoltare economică-socială se investesc cu noi înţelesuri care dezvăluie justeţea deplină a politicii Partidului Comunist Român, politică al cărei ţel e creşterea în ritm înalt a forţelor de producţie, a bogăţiei naţionale şi ridicarea, pe acest temei, a bunăstării materiale şi spirituale a întregului popor. Esenţa societăţii socialiste multilateral dezvoltate, pe care toate generaţiile din România o edifică printr-un efort pe deplin conştient, stă în consacrarea întregii activităţi de construcţie nevoilor omului. Principiile umanismului revoluţionar sînt cele care dau contur limpede faptelor existenţei noastre, idealurilor celor mai cutezătoare ce se transformă, pe măsura trecerii timpului, în realităţi.
În anul acesta, înţelesurile evenimentelor din august 1944 sînt şi mai profunde, pentru că ele sînt luminate de cele ale unor alte fapte de puternică semnificaţie a istoriei noastre naţionale. Am sărbătorit împlinirea a 130 de ani de la revoluţiile din 1848, moment emoţionant al conştiinţei româneşti despre care, unul dintre cei care au luptat şi s-au sacrificat atunci, pictorul patriot Ion Negulici avea să scrie : „Această faptă măreaţă, această faptă demnă de a ilustra penelul pictorului şi pana poetului, această faptă, în fine, a cărei suvenire şi tradiţie în inima românului va fi fecundă în fapte mari poporul au făcut-o".
Descoperim cu pietate, în atitudinea înaintaşilor noştri de acum 130 de ani, o pildă de civism, de patriotism luminat, de militantism care dă deplină valoare artei create de ei.
E un fapt de adîncă semnificaţie acela pe care-l relevă istoria culturii noastre : temeiurile dezvoltării direcţiilor moderne în arta românească se află în creaţiile împlinite în acea vreme a marilor dăruiri, a elanurilor, a jertfelor în numele unor idei generoase. Arta românească de astăzi urmează, astfel, tradiţiilor acestor luptători pentru care idealul artistic şi idealul revoluţionar alcătuiau o inseparabilă unitate.
Către sfîrşitul anului, la 1 decembrie, se va celebra împlinirea a şase decenii de la înfăptuirea unirii tuturor românilor într-o ţară, pe pămîntul acesta în care sînt scrise de-a lungul mileniilor dovezile existenţei lor neîntrerupte în cuprinsul aceluiaşi teritoriu. Actul din 1918 consfinţea o realitate pe care istoria continentului nostru a semnalat-o întotdeauna cu neţărmurită uimire : forţa de viaţă a unui popor care a rezistat marilor cataclisme ale vremurilor, sprijinit de temeliile de piatră ale Carpaţilor, de întinsele cîmpii ce dau roată munţilor, vatră a existenţei noastre de-a pururi. La 1 decembrie 1918, la Alba Iulia, se semna documentul care atesta împlinirea visului nutrit fără contenire de cei care au trăit pe aceste pămînturi.
În ziua în care îi cinsteam pe revoluţionarii de la 1848, se împlineau şi 30 de ani de la un alt eveniment revoluţionar de înaltă semnificaţie al istoriei noastre : stăpîni pe pămîntul ţării lor, de la 23 august 1944, deveneam şi stăpîni ai bogăţiilor ei. Naţionalizarea principalelor mijloace de producţie marchează una dintre cele mai importante etape ale istoriei contemporane a României. Aşa cum releva tovarăşul Nicolae Ceauşescu la grandioasa adunare populară din Bucureşti, la începutul acestei veri, adunare consacrată evocării evenimentelor de la 1848 şi a celor din 1948, „naţionalizarea, urmare firească a cuceririi puterii politice de către clasa muncitoare în alianţă cu ţărănimea, intelectualitatea şi celelalte categorii sociale, a creat baza materială pentru trecerea la obiectivul istoric al făuririi societăţii fără clase, fără asupritori, a societăţii socialiste în România".
În această atmosferă în care faptele istoriei mai vechi şi mai recente au fost sărbătorite, subliniindu-li-se legăturile vii cu realităţile prezentului, împlinirea a 34 de ani de la Eliberarea ţării e învestită cu înţelesuri profunde. Un secol întreg de lupte ale poporului român se concentrează în datele pe care le celebrăm în acest an 1978 ; omagiindu-i



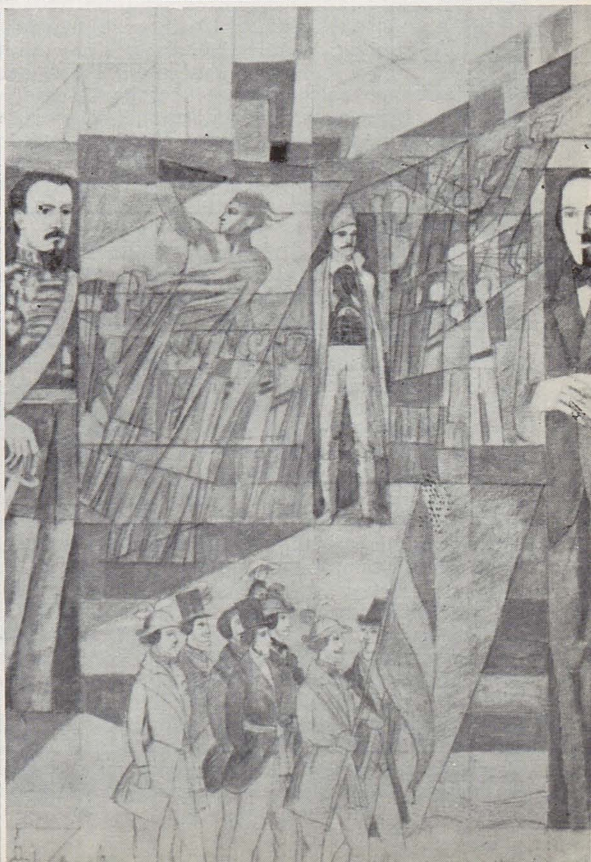
pe luptătorii din 1848, din 1918, din 1944, din 1948 dăm deplină justificare activității noastre creatoare de astăzi. Sub conducerea Partidului Comunist Român, artiștii acestei țări obțin realizări a căror valoare se constituie din integrarea în formă specifică a unei realități bogate în sensuri umaniste și revoluționare. Arta românească se afirmă ca o continuatoare a tradițiilor înaintașilor, ale celor care și-au dăruit întreaga putere de creație idealurilor celor mai înalte ale acestui popor. Participanți lucizi și pasionați la istorie, artiștii de astăzi își concep opera ca pe o întrupare a ideilor celor mai înaintate ale prezentului, ideile socialismului. Crezul lor se deslușește, tot mai clar, într-o creație de anvergură care aspiră să cuprindă înțelesurile fundamentale ale dezvoltării societății românești contemporane.
Conferința națională a Uniunii artiștilor plastici, ale cărei lucrări s-au desfășurat în zilele de 22 și 23 iunie, au relevat fermitatea cu care cei mai mulți membri ai obștii artistice cuprind realitățile României contemporane. Socialismul a creat cadrul prielnic de afirmare a talentelor acestui popor ; o societate prin definiție modernă, așa cum este societatea noastră, pune la îndemîna creatorilor de valori spirituale generoase surse de inspirație.
Așa cum sublinia secretarul general al partidului în importanta cuvîntare rostită în fața delegaților la Conferință, „pe baza avîntului forțelor de producție, edificăm o știință, un învățămînt și o artă strîns legate de munca pașnică, creatoare a poporului nostru, care să înnobileze și să dea noi dimensiuni spirituale întregii națiuni". Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, care a reprezentat nu numai cel mai de seamă document al Conferinței, ci a trasat și un amplu program de orientare a întregii vieți culturale din România socialistă, a deschis un vast orizont de înțelegere a funcției artei într-o societate a construcției, a valorilor umaniste și revoluționare.
Arta noastră se înfățișează astăzi, în cele mai reprezentative opere ale ei, ca o expresie profundă a implicării creatorilor săi în existența civică. Act al militantismului revoluționar, al unei atitudini politice ferme, ea se definește ca un factor însemnat în opera de formare revoluționar-patriotică și estetică a oamenilor muncii. Modelarea spațiului spiritual în care trăiesc contemporanii noștri constituie, evident, o sarcină esențială a artistului român de astăzi. Respingînd contemplația placidă, înregistrarea lipsită de vibrație a faptelor din lumea realului, arta nu mai poate fi concepută nici ca un refugiu confortabil într-un teritoriu idilic, nici ca o mîngîiere a retinei. Ea trebuie să se adreseze (și se adresează din ce în ce mai direct) conștiințelor, gîndului purtător al idealurilor civice.
A 34-a aniversare a Eliberării se înscrie într-o etapă profund semnificativă a istoriei culturii românești moderne. Libertatea de creație, la care s-a referit în termeni atît de preciși tovarășul Nicolae Ceaușescu, constituie una dintre condițiile fundamentale de afirmare a specificului gîndirii artistice contemporane ce se manifestă într-o țară a marilor tradiții de cultură și de civilizație. Festivalul național „Cîntarea României" reprezintă tocmai această largă înțelegere a creativității poporului nostru ca factor fundamental al afirmării specificului culturii noastre din epoca socialismului. Un cadru de o asemenea amploare, ale cărui sensuri se referă la însăși făptura națională a României de totdeauna și de astăzi, creează — neîndoielnic — condițiile cele mai prielnice de afirmare a puterii de creație a artiștilor noștri.
Sîntem, firește, conștienți cu toții de îndatoririle față de cultură, față de poporul căreia îi este destinată creația noastră. Știm cît de multe mai sînt încă de împlinit. Dar țelurile sînt clare, drumul se luminează și meditația dă roade din ce în ce mai pline. Arta României socialiste își afirmă, tot mai convingător, valorile.

DAN GRIGORESCU

ARTA ȘI ACTUALITATE

1. PAUL VASILESCU : Bălcescu, ghips
2. ION STENDL : 1848, ulei
3. OCTAV GRIGORESCU : Arderea arhondologiei la 1848, ulei
4. VASILE CELMARE : 1848, ulei, fragment

DREPTATE



ARTA ȘI CETATEA

INTEGRAREA ARTEI ÎN CONCEPȚIA ARHITECTURALĂ ȘI URBANISTICĂ

(anchetă organizată în colaborare cu revista „Arhitectura")

Urmărind să prilejuiască dezbaterea unor probleme utile privind integrarea artei plastice în spațiul urban și în structurile ordonatoare ale acestuia, revista „Arta" își propune de astă dată să întrebe despre rosturile raportului artă–arhitectură–cetate pe cîțiva arhitecți (unii dintre ei și artiști plastici) îndeosebi interesați de tema propusă.
Solicităm opinia arhitectului pentru că activitatea lui ne pare a fi una din zonele creației sociale în care arta, gîndirea științifică și cea tehnică trebuie să se întîlnească cu o particulară pregnanță, într-o dorită unitate integratoare, care, la rîndul ei, se vrea organic integrată societății și civilizației epocii noastre. O expresie înaltă a acestei complexe și necesare integrări o constituie amplele proiecte de sistematizare urbană în curs de elaborare și înfăptuire. Alocuțiunile anchetei noastre aparțin arhitecților : Paul Bortnovschi, Mircea Lupu, Cristian Popescu-Ialomița, Anton Dâmboianu, Al. M. Sandu.

CRISTIAN POPESCU-IALOMIȚA

Oamenii, componenți ai societății urbane, se află într-o relație de interdeterminare reciprocă cu mediul construit pe care îl corectează și adaptează necesităților și spiritului unei epoci. O lume imensă se naște, trăiește și moare în acest ambient artificial, căruia îi este ereditar adaptată și pe care îl remodelează în permanență, transformîndu-l într-o oglindă a propriei lor deveniri. La fel de importantă este amprenta pe care matricea urbană o pune pe comportamentul și evoluția individuală și colectivă.
În ultima vreme, însă, devine tot mai evidentă o nepotrivire între dinamica activității citadine și lipsa de mobilitate a spațiului construit. Ritmul de viață s-a accelerat, modificările esențiale ale caracteristicilor existenței, odinioară evidente la intervale de cîteva generații, au devenit frecvente imperative ale vieții cotidiene. Această evoluție agitată se desfășoară însă într-un mediu care nu are totdeauna flexibilitatea necesară unor readaptări rapide la noile necesități. Disconfortul funcțional poate fi accentuat de reflexele sale la nivelul psihologiei și comportamentului colectiv și individual. Astfel, apar consecințe nedorite dintre care cea mai gravă ar fi dispariția unei conștiințe a colectivității specifice urbane și izolarea într-un individualism neutru și neangajat. Fenomenul artistic, mult mai elastic, s-a adaptat ritmului alert al vieții contemporane.
Această plastică, care a găsit calea de a pătrunde în ritmul alert al existenței contemporane, poate și trebuie să ajute la anihilarea efectelor dăunătoare ale alienării atmosferei urbane.
Între arhitect și artistul plastic pot exista multiple posibilități de apropiere și colaborare, pornind de la aspectele comune ale preocupărilor specifice, către o identificare completă.
În structura orașului, între elementele de plastică și arhitectura privită atît ca obiect, cît și ca element de bază al ambientului, există legături simbolice complexe, dirijate sau aleatorii, ale căror efecte au implicații importante asupra calității vieții citadine.
O largă categorie de obiecte de artă trebuie să iasă din expoziții și să-și găsească locul în mijlocul structurilor deschise ale orașului.
– Printr-o abilă implantare și asociere cu ambientul arhitectural se ameliorează calitatea vizuală a mediului urban.
– Schimbarea periodică a expozițiilor în aer liber, stradale, creează un permanent înnoit factor de interes și o dinamică a ambientului.
– Constituie deasemeni un mijloc eficient de educație estetică în masă. Arta nu mai este izolată în muzee, ci iese în întîmpinarea cetățeanului, obligîndu-l la o atitudine. Nu trebuie să uităm că refugiul în kitsch, atît de răspîndit astăzi, se datorează comodității cu care se obține o satisfacție estetică facilă, din lipsa unei educații corespunzătoare.
– Impactul vizual pe care-l produc astfel de acțiuni, cu siguranță va exersa simțul critic al celor implicați, determinînd comentarii, atitudini, dezbateri și luări de poziție prin care se va putea forja o nouă conștiință colectivă urbană, activă, responsabilă și actuală.
Astfel, ar fi două modalități eficiente prin care artele plastice pot influența direct climatul citadin : decorarea calcanelor, destul de numeroase în orașele noastre și exploatarea tuturor spațiilor libere care ar putea adăposti fie un obiect de artă fie o micro-expoziție în aer liber.
De altfel, aceste idei nu sînt nici originale și nici noi. În orașele italiene atît de bogate în arhitectură valoroasă și unitară, sistemul este aplicat cu rezultate excepționale. Am fost impresionat de efectul unor ultramoderne lucrări în metal din piața catedralei Sfîntului Ștefan din Bologna, anturate de o rigidă arhitectură rinascimentală, de expoziția de mici obiecte de artă modernă din curtea interioară a unui edificiu din Ravena, sau de sculpturile metalice de pe pajiștea din fața catedralei Sfîntul Francisc din Assisi.
În București, amplasamente posibile ar fi pe Calea Victoriei, lîngă C.S.P., pe colțul cu Piața Victoriei sau pe locul fostului sediu al Uniunii Artiștilor Plastici, și mai ales în spațiile verzi din noile cartiere.
Aceste considerații nu se aplică lucrărilor de artă monumentală, al căror statut în ambianța urbană este total diferit.
O rezolvare fericită, deși diferită ca premisă, rămîne simpozionul de sculptură metalică de la Galați.
Sper că argumentele au fost convingătoare și poate, într-un viitor apropiat, vom avea de comentat mai multe experimente reușite.

PAUL BORTNOVSCHI

Urbanismului îi revin, indiscutabil, cele mai vaste (ca scară) procese de structurare estetică... Gestul urbanistic este gest de creație plastică... Orașele sînt sisteme, ierarhie de forme macrosculpturale – pot fi considerate forme de artă megalitică.
Îmi place să propun discuției asemenea perspectivă (care cred că poate constitui o provocare utilă), știind bine că urbanismul nu este numai atît, că proiectarea urbanistică este design, act complex interdisciplinar de mare responsabilitate socială și ecologică, tehnologică și economică, că el folosește un întreg arsenal metodologic de investigare și studiu, că destul de adesea este confundat a fi simplu traducător al planificării... dar considerîndu-l în esență, în ciuda acestor aspecte, act de creație, de modelare a unei lumi de forme responsabile pentru existența socială, un act de creație artistică pe care obiectivarea și tehnologizarea acestei discipline nu-l pot anula.
Nicicînd necesitatea unei conștiințe estetice a gestului urbanistic nu a fost mai evidentă ca azi, în epoca apariției vastelor programe de dezvoltare, a unei efective producții de mari ansambluri și orașe noi.
Gestul urbanistic, expresie a unei necesități și totodată a unei voințe sociale, a unui program, gestul planificat a încetat a crea numai scheme abstracte, zonări și prescripții terapeutice sau profilactice ; el azi pune în formă, creează macrostructuri, acordă expresie (cum în trecut s-a întîmplat numai în cîteva mari momente ale „artei" construirii orașelor). Între urbanism și arhitectură, ca efect al schimbărilor de scară caracteristice dezvoltării, s-a realizat o joncțiune. Un adevărat transfer de sarcini de creație s-a petrecut din zona clasică a arhitecturii spre cea a urbanismului, care a devenit forța primordială de modelare.
Nu este oare acesta un prilej extraordinar de a realiza, printr-un efort de cunoaștere, o joncțiune similară și între arte (arte plastice) și urbanism ? O joncțiune și un transfer după părerea mea – cu șanse mult mai mari de a deveni organic decît între arte și arhitectura modernă. Modelarea marilor structuri a marilor forme și spații, care cert sînt mult mai desprinse de funcționalismul și tehnologismul implicat în arhitectura contemporană, așteaptă parcă intervenții creative la nivelul gîndirii plastice contemporane, folosirea libertății de spirit, a limbajului îmbogățit de experiențele acestui secol (de la expresionism la land-art).
...Printr-o asemenea conjuncție responsabilă chemată a funcționa ca un complement structural, ca o rafinare a proceselor proiectării urbanistice (conjuncție care poate fi asigurată printr-o stare de conștiință estetică și de elevare culturală a tuturor factorilor, ca și printr-o metodologie adecvată), construirea orașelor poate cîștiga semnificație și valoare, valoare culturală.
...S-ar putea crea deschideri spre un urbanism al semnelor, al nuanțelor, al stărilor, al galbului, al monumentalului și al intimității, al ideilor.
...Orașul megasculptural își va insinua semnele, expresia specifică în peisaj, într-un peisaj în care intervențiile modelatoare vor putea fi marcate de sens poetic și de idee.

Asemenea gînduri pot părea unui spirit pragmatic desprinse de realitate. Dar ele sînt sugerate de înseși fenomenele expresive ce se petrec în unele din recentele acțiuni urbanistice din țara noastră.
Reîntoarcerea de la urbanismul bazat pe principiile Chartei Atenei (care a succedat cunoscutei perioade de acuzat academism), principii care au determinat meritoriu caracterul investițiilor ultimelor decenii (cu cîteva realizări de anvergură de înalt standard conceptual, cartierul Balta Albă de pildă), către cele ale urbanismului clasic, reabilitarea străzii ca element structurant, făcută pe rațiuni prioritar sociale și economice, a prilejuit, pe lîngă o serie de concesii față de cuceririle gîndirii urbanismului modern, și apariția unor experiențe ce pot deschide noi perspective expresiei orașelor noastre (ansamblurile Colentina, Iancului, 1 Mai). Integrînd rigorile raționalismului industrial, formele articulate, modelarea aleatorie, alveolarea, diversificarea volumetrică, au contribuit la promovarea unei libertăți de concepție, a unui limbaj plastic îmbogățit.
Cred că merită a fi relevate aceste aspecte și perspectivele pe care le deschid. Indiscutabil va trebui ca viitoarele acțiuni urbanistice să știe a depăși cunoscutele contradicții și concesii existente încă structural în experiențele citate (densitatea exagerată, continuitatea inhibitorie a fronturilor stradale, adevărate cortine segregînd spațiile și blocînd compunerea tridimensională a întregului complex al realităților urbane etc.). Dar dincolo de acestea se conturează o reală deschidere spre o îmbinare fertilă a principiilor urbanismului liber modern cu virtuțile celui istoric, spre modelarea unor sisteme de forme complexe capabile să se instituie ca organisme vii legate în același timp de tradițiile și de cuceririle vieții sociale... Sisteme de forme a căror modelare poate oferi prilejul celor mai vaste și semnificante structuri estetice, celor mai ample creații plastice.
Și, în fine, dacă vom ști a integra creația plastică urbanistică în cea globală a sistematizării teritoriilor, dacă vom adăuga și uriașele acțiuni de modelare a solului prilejuite de marile amenajări hidrotehnice (baraje și canale), de lucrările de artă inginerească (drumuri și poduri), de construirea marilor obiective industriale conexe orașelor sau independente în teritoriu, înfăptuite cu forțe tehnologice de-a dreptul demiurgice (o călătorie de-a lungul șantierului canalului Dunărea-Marea Neagră poate confirma firescul acestor gînduri), vom realiza ce formidabile prilejuri avem de a face ca gîndirea plastică și cuceririle ei să-și extindă prezența asupra totalității mediului pe care-l instituim. Urbanismul megasculptural, megasculptura urbană sau teritorială poate deveni reală formă de artă monumentală nu numai prin scara colosală a demersului cît și prin sensurile profunde pe care le pot fixa și transmite nouă și generațiilor următoare.

ANTON DÂMBOIANU

Așa cum bine se știe, proiectarea de arhitectură este un proces de creație. Apreciată la acest nivel general, evident, proiectarea de arhitectură poate fi analogă cu orice fel de creație, fie ea picturală, sculpturală, muzicală sau poetică. Și această analogie, poate chiar identitate, este valabilă deoarece actul creației, în toate situațiile, se manifestă constant ca mișcare internă între următoarele nivele ale sensibilității : *Parterul perceptiv*, considerat în actanța lui specific estetică și mediator — comunicantă cu dublu sens între psihismul operator și cîmpul exterior al constituirilor materiale. *Etajul operațional al intuiției, fanteziei și imaginației*, unde se descifrează structuri ordonate în mediu (intuiția), se reconsideră uneori pînă la răsturnare aceste ordonate (fantezia) și se conferă apoi rezultatului valoare figurală (imaginația). *Terasa idealurilor specifice*, unde sînt cantonate cele mai prețioase și mai dinamice valori existențiale.
Și totuși, se legitimează epistemologic demersul teoretic al fiecărui domeniu de creație prin care urmărește să surprindă trăsăturile proprii, particulare activității lui creatoare. În acest sens proiectarea de arhitectură poate năzui să-și identifice specificitatea. Rîndurile de față reprezintă o încercare pe această direcție, cu speranța unor rezultate revelatoare pentru creația arhitecturală.
În primul rînd, trebuie să ne imaginăm fenomenul creației altfel decît o prezintă modelul nivelelor sensibilității. Propun astfel să luăm în considerație pentru actul creator viziunea unui lanț de procese decizionale prin care materia primă se dirijează spre forma obiectului creat. Cu alte cuvinte, proiectarea de arhitectură ne apare ca un flux, o presiune a hotărîrilor ce conduce la expresia finală. Acest curent de necesitate elaborativă este rezultatul prezenței în proces a unor date care prin natura lor acționează imergent. Datorită funcției de *a exercita presiune procesuală* (imergență) și a funcției de *a conduce formativitatea* obiectului proiectat, acești agenți îi considerăm a fi *in-formoni*. Din grupul agenților informoni angajați în proiectare sînt reperabile două categorii. Distincția dintre ele are la bază criteriul funcționării și naturii lor diferite.
Anumiți informoni intervin în proiectare ca date obligatorii de care trebuie să se țină seama, neglijarea lor atrăgînd sancțiunea compromiterii lucrării. Pe aceștia îi vom numi *determinanți* și reținem pentru ei caracterul forțat al manifestării lor. Alți informoni sînt atrași, antrenați în proiectare, iar capacitatea lor formativă ne apare ca fiind potențial actualizabil. Pe aceștia îi vom numi *transformanți*.
Desigur, se poate vorbi de determinanți din mediu, cum ar fi rezistența solului, orientarea cardinală, date climatice sau seismice. Dar cu aceeași valoare imergentă se impun în proiectare legile, regulamentele, sistemele normative, proiectele tip, prețul-plafon, materiale și sisteme tehnice de prelucrare sau montaj. Aceștia sînt determinanți intrinseci. Dacă însă antrenăm în proiectare ideea că arhitectura trebuie să aibe un caracter specific-național, atunci această idee este un puternic transformant.
Dar transformanții nu sînt numai idei. Dacă amplasăm, spre exemplu, Teatrul Național din București avînd în flancuri Hotelul Intercontinental și Ministerul Agriculturii iar în față Universitatea, aceste prezențe urbane joacă de asemenea rolul de transformanți pentru proiectarea edificiului amintit. Tot astfel dacă proiectarea trebuie să opereze cu un anumit material sau o anumită tehnică, aceștia vor fi determinanți, dar dacă proiectarea poate alege din mai multe stări ale aceluiași material sau din mai multe materiale, atunci cîmpul de posibilități combinatorii este un transformant.
Determinanții tind să facă problema de arhitectură de factură convergentă, închisă, în timp ce transformanții deschid problematica spre o structură divergentă, adică cu mai multe răspunsuri posibile. Astfel orice situație de proiectare dată se caracterizează printr-un anumit raport între determinanți și transformanți. Dar pe ansamblul unei perioade sau în cadrul unui teritoriu, un oraș spre exemplu, raportul este variabil. În toate cazurile însă relația acestor informoni pune cea mai puternică și mai evidentă pecete asupra expresivității artistice arhitecturale. În actul proiectării această relație este resimțită uneori ca tensiune contradictorie, deși relația pare a fi de simplă complementaritate. Arhitectul are tendința (misiunea) să optimizeze acest raport. De ce ? Pentru că fiecare grup de informoni are ceva de spus și nu trebuie împiedicați să o facă.
Ne dăm seama astfel că domeniul determinanților (intrinseci) exprimă gradul de organizare tehnico-administrativă în interiorul căreia se exercită activitatea de proiectare. Structura determinanților exprimă deci gradul de socializare a practicii arhitecturale. Prin aceasta ei sînt indicatori de natură civilizatoare. Domeniul transformanților însă transmite gradul de libertate interpretativă, iar structura lor va indica stilul și puterea creativității. Pentru aceasta transformanții sînt indicatori culturali.
Conștienți fiind acum de capacitatea generatoare de expresivitate a raportului optim dintre determinanți și transformanți și de necesitatea de a controla lucid acest raport, ne punem următoarea firească întrebare : Cui îi revine sarcina și răspunderea să regleze optimal acest raport ? Arhitecții și artiștii militează energic pentru aproximarea lui, dar sînt convins că problema este a întregii noastre societăți. Ceea ce noi construim dorim să fie și semnificativ plenar, și expresiv, să ne reprezinte. Iar la scara proiectării urbane problema se complică considerabil. La acest nivel, nu numai veghea asupra unui raport fericit, eugenic, ne preocupă în mod special, ci și structura funcțională a determinanților și a transformanților. Capitala țării noastre continuă să se dezvolte într-un ritm impetuos și este pe cale să-și făurească o imagine cu totul nouă. Operațiunea este de o largi proporții restaurative și instaurative pentru că orice urbanism aplicat pe un oraș preexistent, viu, este în fond un act gigantic și perpetuu de înfiintare constructivă. Propun deci concentrarea atenției asupra responsabilității sociale ce ne revine.

ALEXANDRU M. SANDU

A se impune prin prezența sa în unitate cu cadrul, a-și subordona spațiul înconjurător, a fi astfel încît să ți-l apropii mai înainte de a fi lîngă el, a-ți spune ceva mai înainte de a citi undeva ce reprezintă... Toate acestea sînt condiții de prim ordin pentru ca o lucrare de artă monumentală să existe, angajînd o mare responsabilitate pentru aceia care se încumetă spre o asemenea realizare.
Ori de cîte ori sînt pus în situația de a mă gîndi la prezența obiectului de artă plastică în spațiul urban, revăd imaginile Statuii Aviatorilor din București și monumentul Ecaterinei Teodoroiu din Tîrgu-Jiu. În situații diferite de amplasare și realizare plastică, utilizînd mijloace compoziționale puține (deși într-un anturaj realizat modest în raport cu pretențiile noastre contemporane, dar probabil și prin aceasta atît de străine monumentalismului forțat), aceste două creații îmi impun respectul civic, transmițîndu-mi de fiecare dată, pe deplin, mesajul lor. Și mă mai gîndesc la sculpturile lui Paciurea și Valbudea din Parcul Libertății, văduvite de farmec printr-o reamplasare neinspirată.
În spațiul urban, o statuie, un mozaic sau o fîntînă, pot să fie, fiecare în sine, realizări desăvîrșite ca obiect artistic. Nu cred, însă, că este suficient să le consideri reușite depline. Pentru aceasta obiectul de artă plastică realizat perfect în sine trebuie să fie perfect așezat în spațiu. El trebuie să stea bine într-un loc ; și numai în acel loc găsindu-și cadrul potrivit el devine o *parte a unui tot organic ambiental*. „O creație în spațiu este o întrețesere de părți ale spațiului" — susținea Sibyll Moholi-Nagy într-un interesant studiu privind formarea spațiului urban. Greșim, atunci cînd ne referim la arta plastică urbană în afara acestui tot organic ambiental ! Greșim de asemenea atunci cînd ne referim la această categorie a creației artistice referindu-ne în mod exclusiv la sculptura monumentală !
Ne mulțumim de multe ori să scoatem dintr-un atelier sau dintr-o magazie un bust, o statuie mai mare sau vreo altă sculptură și să-i găsim undeva un amplasament. Și mai în toate aceste cazuri sculptura a rămas un „ceva" independent, dacă nu chiar intrus într-un spațiu mai mult sau mai puțin corect organizat. Mă întreb, spre exemplu, de ce amplasăm uneori statui situate atît de ingrat, într-un colț al unei intersecții, proiectîndu-se pe un ecran total nepotrivit (cel mai adesea bronz pe vegetație), condiție în care, atunci cînd există și disproporție între spații și obiectul sculptural, însuși mesajul civic și estetic se aplatizează ! Mă întreb de ce așezăm uneori obiecte, care cer în sine a se impune cu prestanță, în descendența direcțiilor de privire sau în spații în care contactul cu ele este întîmplător ? Mă întreb, de asemenea, de ce așezăm un monument fără nici o pregătire corespunzătoare a anturajului, bazîndu-ne doar pe niște criterii formale de axialitate sau simetrie, formale pentru că nimic (în afara punctului în care cineva a pus degetul pe plan) nu le corespunde

în spațiu ? Și mă gîndesc, spunînd acestea, pentru a lua cîteva exemple de cum nu trebuie făcut, la monumentele Dr. Petru Groza, George Enescu sau Dimitrie Cantemir sau 1907 din București, multe de altfel excelente opere în sine.

Se discută adesea modul în care cutare sau cutare obiect de artă plastică este pus în valoare. Cred că, de fapt, este insuficient să ne rezumăm astfel la o singură latură a relației pe care am pus-o în discuție, deoarece obiectul de artă plastică și spațiul trebuie să se afle într-o simbioză ; într-o relație de valorificare reciprocă la care fapt ar trebui să se adauge preocuparea pentru valoarea informativ-educativă a spațiului urban respectiv – mai ales atunci cînd prin alcătuirea sa el are valențele unui spațiu civic-reprezentativ. Și în acest context, pentru a asigura transmiterea completă a mesajului obiectului de artă plastică, pentru a nu trece pe lîngă el ca pe lîngă o simplă prezență fizică, el trebuie încadrat într-un ansamblu de amenajări – pe care l-aș numi *amenajare plastică complexă a spațiului urban*. Așa după cum ne demonstrează istoria construcției urbane, cele mai interesante spații urbane sînt cele care relevindu-se ca un tot organic ambiental cuprind amenajări plastice complexe de prestigiu.

Aceasta înseamnă o preocupare care nu se oprește la soclul statuii, care, în raport cu locul și funcția prezenței plastice respective, privește pavimentul, fîntînile, amenajarea peisagistică precum și alte eventuale obiecte de artă plastică. Este o preocupare pentru amenajarea unei suite de puncte de interes, care servește astfel concepția de ansamblu a spațiului urban respectiv. Aceasta înseamnă că trebuie să luăm în considerație un mod mult mai complex de abordare a obiectului de artă plastică : într-o percepție dinamică, în care intervin mai multe criterii de o deosebită însemnătate. Multe dintre acestea le subestimăm : direcțiile și unghiurile de percepție, concordanța tematică, dimensională și de tratare în raport cu spațiul, ierarhizarea în succesiune a elementelor și coroborarea planurilor verticale cu planul orizontal în compoziția arhitectural-urbanistică și plastică în ansamblu.

Spațiul urban nu este „o punere în scenă" și nici o compoziție volumetrică în sine, ci o manifestare spațială complexă, ca rezultantă a concurenței unui număr foarte mare de factori : funcționalitate, condiții de teren și de climă, mod de viață, existent istoric, concepții etc. Obiectul de plastică urbană nu se poate situa independent de acești factori, el întregind „umplerea" spațiului respectiv. Cu deosebită atenție trebuie să înțelegem acest *efect de umplere*, pentru că el reflectă în fapt calitatea spațiului în directă relație cu închiderea sau deschiderea sa. Umplerea unui spațiu urban printr-un obiect de artă monumentală sau decorativă, printr-o anumită amenajare plastică nu este însă nicidecum definită în exclusivitate de relațiile dimensionale.

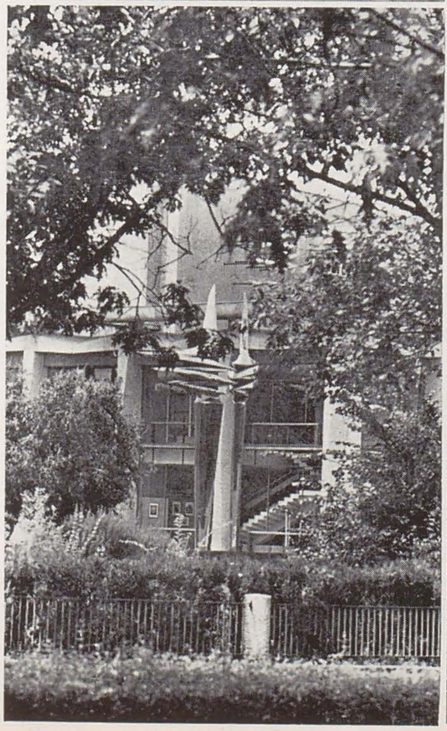
Valoarea semnificativă și artistică prin puterea lor de atracție reprezintă un plus de greutate în favoarea obiectului, intervenind în echilibrul spațial. Prin valoarea semnificativă pe care o transmite unui spațiu urban, un obiect de artă plastică devine un prețios instrument de educație estetică în condițiile urbanizării rapide, un element de referință pentru organizarea generală a orașului sau pentru identificarea locală. Pe această bază, dincolo de calitățile arhitectural-urbanistice ale spațiului urban, prezența operei de artă plastică se constituie în timp ca parte a culturii urbane. La nivelul acesteia, spațiul urban bucureștean reflectă prea puțin din capacitatea creatoare a artiștilor noștri. *Necesara diversificare a plasticii noastre urbane privește atît funcționalitatea obiectului* (de la monumentul comemorativ la elementul de joc și amuzament, atît de necesar într-un spațiu urban curent, pe care îl dorim însă particularizat și atractiv) *cît și modalitățile de exprimare* (de la portretul individualizat la simbolul simplei mișcări a liniei sau suprafeței). De ce excelente manifestări ale acestei diversificări rămîn doar în expozițiile în aer liber de la Măgura sau de la faleza Dunării la Galați ? De ce ne mulțumim, în București, cu amplasarea în ultimii ani numai a cîtorva statui – busturi sau jumătăți de corp, limitînd astfel accesul spațiului urban bucureștean la o calitate plastică diversificată și superioară ? Compoziția plastică de volum vizibil circular, compoziția frontală de văzut dintr-o singură parte, deci aplicabilă pe un fond corespunzător, compoziția de siluetă potrivită spațiului deschis, ca și compoziția complexă de grup nu sînt niște invenții recente. Sînt o experiență a istoriei pe care o învățăm în școală, dar care se resimte prea puțin în spațiul urban pe care îl străbatem zilnic. Resimțind nevoia de momente de plastică urbană monumentală cu valoare civic-reprezentativă, care să constituie veritabile locuri de referință în trama bucureșteană, capitala „solicită" obiectul de plastică ambiental-decorativă fie aceasta într-o ipostază stabilă sau efemeră , fie că este vorba de marile bulevarde sau de noile cartiere ale orașului.

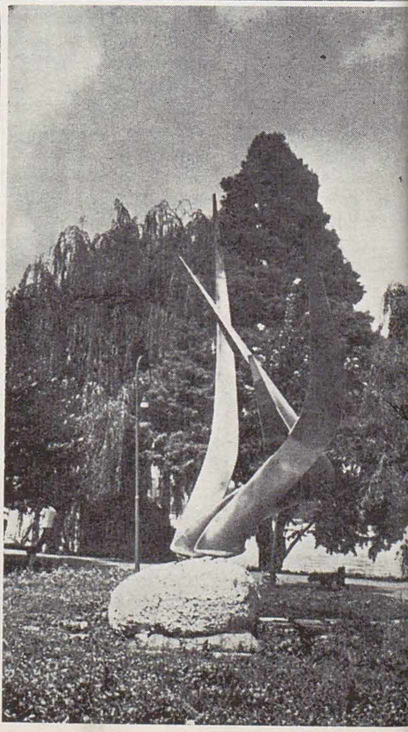
Văd în aceasta o problemă importantă pusă arhitectului și artistului plastic, *dar angajînd în primul rînd modul de abordare a construcției spațiului urban, de la proiect și planificare financiară pînă la calitatea realizării și administrarea ulterioară a spațiului ;* lacunele din acest domeniu grevează asupra imaginii spațiului urban și în ultimă instanță asupra valorii cultural-educative a acestuia. M-aș gîndi la o acțiune temeinică de îmbogățire a spațiului urban bucureștean existent și de integrare a creației plastice în spațiile urbane ce urmează a se realiza sau renova : *o acțiune care să însemne în primul rînd cuprinderea problemei într-un studiu mai amplu privind valoarea ambientală a spațiului urban bucureștean și în doilea rînd un veritabil concurs de creație* , o acțiune în care urbaniștii, Uniunea Artiștilor Plastici și Uniunea arhitecților sînt factori direct implicați.

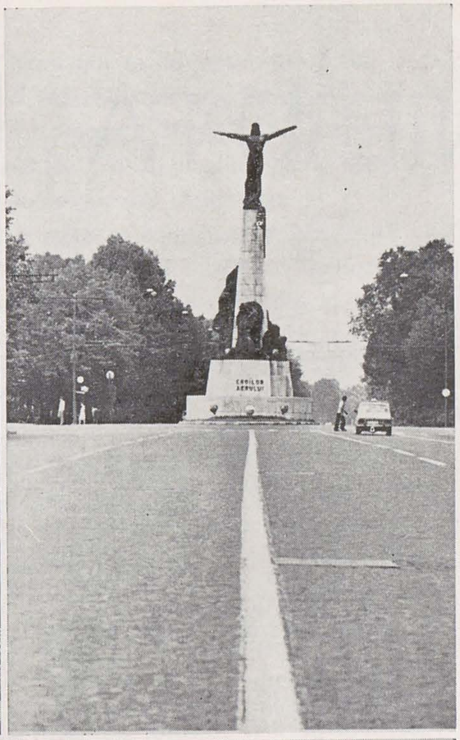
MIRCEA LUPU

Cred că o discuție privind arta adresată cetății, referindu-se cu precădere la Capitală, o discuție la care să participe cei ce concep, cei ce realizează și cei ce organizează prezența fenomenului plastic în oraș are o deosebită utilitate. Pentru că, după părerea mea, avem încă suficiente lucruri de pus la punct. Aș îndrăzni să afirm chiar că alte orașe din țară se află – comparativ – într-o poziție mai interesantă din punctul de vedere al prezenței și calității lucrărilor ce se adresează nemijlocit locuitorilor. Mă gîndesc – cînd afirm acest lucru – la Constanța și întreg litoralul, la Cluj-Napoca, Pitești, Tîrgu-Mureș, Craiova și mai de curînd la Galați, pentru a nu numi decît pe cele ce-mi sînt mai cunoscute.
Problema prezintă numeroase fațete ; în cele ce urmează nu voi atinge decît cîteva aspecte ce se află în legătură directă cu actul arhitectural-urban.
S-au realizat în ultima perioadă – urmare a unei politici urbane noi, viguroase – o serie de ansambluri reprezentînd intervenții masive pe principalele artere de penetrație, pînă în zona centrală. Dorobanți,

Eminescu și Atheneul, Statuia Aviatorilor, suita oamenilor celebri din Piața Universității (1, 2, 3), repere ale statuarei bucureștene, exemplare din toate punctele de vedere.
Nu același lucru se poate spune și despre Dimitrie Cantemir (4) a cărui așezare, scară, rezolvare a relației cu terenul sînt nepotrivite conținutului și locului urban. . .
. . . În timp ce spațiul din fața magazinului „Eva" și al O.N.T.-ului (5) poate găzdui o suită de lucrări într-o încercare de echilibrare pe axul N–S al Pieții Universității.
Lucrări vii asemenea simbolului Televiziunii, Pescărușilor (6, 7) aflate la granița unui anumit „util" urban – așteaptă și noile ansambluri și artere, printre care Calea Dorobanților (8) justifică o atenție deosebită. În fața Institutului de arhitectură (9) se dă o bătălie tacită între semne – moștenire a unei vechi expoziții – vegetație, indicatoare, umbrele și flori.



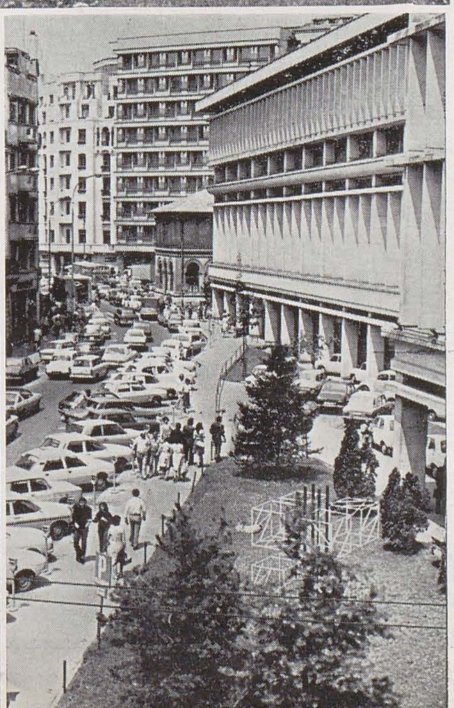




Colentina, Pantelimon, Armata Poporului, 1 Mai s-au constituit sau sînt pe cale de a deveni magistralele ce definesc structura majoră a Capitalei. În întregul lor sau în părți, ele vădesc calități arhitecturale remarcabile, reprezintă un pas înainte în definirea unei imagini urbane variate, dinamice, personalizate. S-a reușit chiar în anumite cazuri o coordonare atentă a elementelor de signaletică, mobilier urban, plantații, într-un cadru coerent atrăgător.
Este, în aceste condiții, surprinzător faptul că lipsește, practic pretutindeni în cadrul acestor realizări, prezența artei urbane. Dacă pentru marile lucrări monumentale există preocupări care își vor da probabil în curînd roadele, alte laturi ale artei urbane, cele legate mai direct de viața străzii, a pietonului, întîrzie să apară. În asemenea situații este evident că nu lipsa unui amplasament, a cadrului urban corespunzător este cauza stării lucrurilor. Arta statuară de dimensiune medie, cu tematică variată sau lucrări mai complexe : fîntîni, bazine, traforuri, decorație murală, sînt așteptate, „cerute" parcă de anume noi alcătuiri urbane. Se pune din nou întrebarea de ce anumite localități sau zone urbane (Constanța, Neptun, piața noului teatru din Tîrgu-Mureș sau parcul Herăstrău din București) pot fi saturate cu asemenea prezențe în timp ce mari perimetre în chiar inima Capitalei apar ca pete albe pe harta investirii artistice.

Pare a mai persista o optică după care arta — obiect al contemplației — ar trebui să fie destinată numai clipelor de răgaz — să fie cumva ferită de viața activă de fiecare zi. Cît de anacronică este o asemenea poziție credem că nici nu mai este nevoie să afirmăm. Dispunem, după știința mea, de un fond valoros de lucrări care așteaptă să intre în circuitul vieții, căreia i-au fost destinate. Considerăm că o mai intensă colaborare între proiectanți, artiști și factorii organizatorici poate conduce în timp scurt la rezolvări de calitate.
O altă problemă este cea a locurilor urbane de anume ținută : piețe, scuaruri, vecinătățile unor clădiri reprezentative. Aici există cîteva succese. Nu pot, de exemplu, să nu mă declar printre cei pentru care Eminescu din fața Ateneului este o parte inalienabilă a locului urban și a Bucureștiului. Sau — pe un alt plan — completul ansamblu al Televiziunii. Dar cîte instituții de cultură nu așteaptă a fi înnobilate de vecinătatea unor lucrări de valoare ? Pe interesantul amplasament din fața Institutului de arhitectură se înalță dezinvoltă o structură metalică — este adevărat nu lipsită de o anume eleganță în simplitatea ei — dar care nu-și ascunde scopul pentru care a fost realizată : semnal de expoziție. Pot fi numite în continuare, alături de spațiile din fața noii clădiri A.S.E., I.R.S.C.S., cinematograful Patria, Ministerul Turismului, Academia Ștefan Gheorghiu și numeroase altele.
Continui să cred că ne aflăm în fața unei probleme de coordonare. Ordinea celor spuse mai sus nu urmărește să eludeze o problemă de fond. Au fost trecute în revistă, succint, formule „post factum", în timp ce cu adevărat benefică este colaborarea în timpul procesului de concepere a noilor realități urbane.
În fața marilor transformări pe care le va cunoaște Bucureștiul în următorii ani, este imperios necesar a se găsi formele cele mai potrivite de asigurare a unei reale și intense colaborări între toți factorii care concură la realizarea complexei imagini a orașului modern. Printre ei, artiștii și arhitecții pot perpetua, în condițiile vieții noastre de azi, o tradiție de conlucrare care a dat cele mai strălucite capodopere ale istoriei civilizației.

Redacția mulțumește celor care au avut amabilitatea să răspundă solicitării noastre, participînd la discuție. Considerăm interesante și folositoare intervențiile participanților, chiar atunci cînd — ca în cazul riguroasei expuneri a arhitectului Anton Dâmboianu — analiza rămîne în zonele strict teoretice ale problemei. Din cuvîntul arhitecților credem a fi reieșit cîteva lucruri importante formînd un fel de permanență activă a fiecărui demers.
— așa ar fi sentimentul că condiția plastică este — evident astăzi mai mult ca oricînd — un fapt de esență, de natură a fenomenului arhitecturii, ceva care nu se instituie doar prin buna decizie a arhitectului și urbanistului (ce îi acordă sau nu importanța cuvenită). Ca și celelalte arte spațiale, arhitectura este deopotrivă fapt vizual, plastic, iar neîmplinirea ei și ca lucru artistic, o condamnă la incompletitudine și mediocritate. Datoria arhitectului de a gîndi plastic el însuși și de a folosi gîndirea artistului plastic este astfel determinată de însăși natura unitară : utilitară—științifică și artistică a conceptului arhitectural. Ruperea realității utilitare—științifice—tehnice de cea artistică, teoretizarea falsei opoziții : util funcțional—artistic, ignorarea unității dialectice a tuturor factorilor necesari ai acestei unități înseamnă incapacitate de a realiza satisfăcător ideea infragmentabilă a operei de arhitectură. De aici imensa răspundere solidară a arhitectului și artistului plastic în edificarea chipului orașelor de azi la nivelul înalt al civilizației noastre socialiste.
— necesitatea acestei colaborări permanente, inițiată de ambele părți — afirmată în majoritatea alocuțiunilor — a reieșit cu pregnanță și din observațiile critice privind greșita organizare plastică a unor spații urbane și soluțiile posibile de remediere.
— în sfîrșit discuția noastră a propus — în lumina aceleiași necesități stringente a colaborării — înțelegerea spațiului construit urban nu numai ca pe un loc al habitatului (în sensul strict al termenului), nu numai ca pe un virtual „muzeu" deschis, cu statui, fațade frumoase și decorații parietale, dar, îndeosebi, ca pe un cuprinzător spațiu educativ care — prin mesajul lui de elevată spiritualitate, prin raționalitatea și calitatea lui plastică înaltă — să transforme conștiința oamenilor în spiritul patriotismului și umanismului epocii noastre. **R.**



ARHITECTURA INTERIOARĂ ARTA DECORATIVĂ

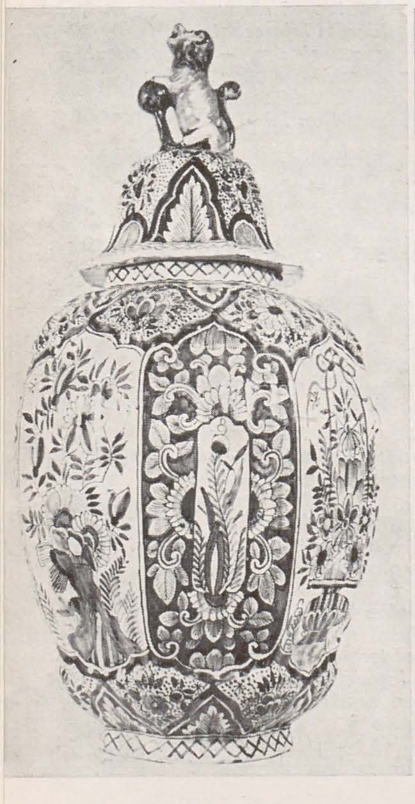
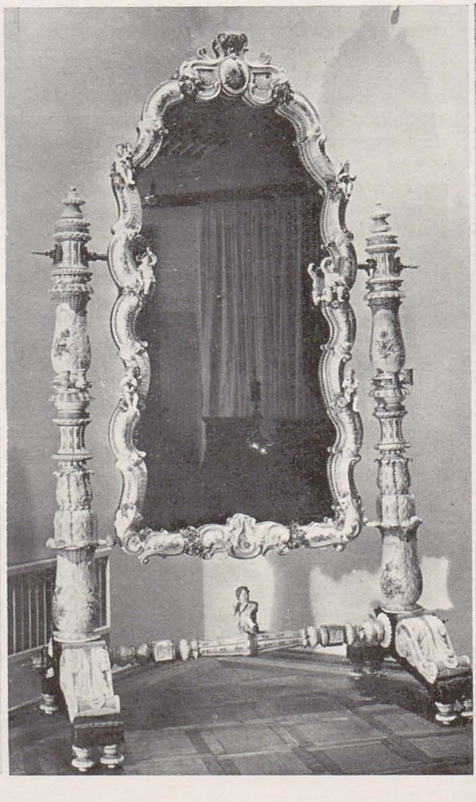
MODERNITATEA ARTEI DECORATIVE

De multă, de foarte multă vreme, asupra artelor decorative stăruie un calificativ pe cît de inexact, pe atît de nedrept : acela de minore. Considerate în general ca rude mai mici (sau mai sărace), tratate uneori ca simple dexterități, artele decorative se dovedesc, în lumina unei analize atente, a nu fi numai elemente secundare de înfrumusețare a mediului înconjurător, ci posibili factori de rezistență pentru structura artistică a acestui mediu căruia îi pot conferi o personalitate de neconfundat.

Se uită foarte des că stilul unei epoci se definește în primul rînd prin marile ansambluri de arhitectură exterioară și interioară, în economia arhitecturii interioare rolul hotărîtor revenind tocmai artelor decorative. O încăpere nu va avea niciodată forța de evocare a unei epoci artistice doar prin tablourile sau prin sculpturile expuse – care pot cel mult să creeze un aer de muzeu ori de manifestare ocazională. Fără mobilier, textile și obiecte curente dar reprezentative nu se închează o ambianță specifică, mai mult, nu se poate exprima calitatea vitală a unui spațiu de locuit. În directă relație cu arhitectura, artele decorative participă la închegarea stării de confort fizic și spiritual, invită la odihnă, dar și la reverie, întrețin un permanent dialog cu formele, cu culorile, cu tot ceea ce constituie armonie compozițională. Dar nu numai atît. Artele decorative – în sensul cel mai bun și mai nobil al misiunii lor – nu au fost niciodată simple podoabe sau însemne ale vanității. Întotdeauna artele decorative s-au dezvoltat pe fondul unei necesități, a unei funcțiuni (chiar foarte domestice) căreia i-a conferit ținuta demnă a frumosului. Iscate de nevoia de a încălzi încăperile reci ale caselor și castelelor medievale, tapiseriile au urcat pe treptele sărbătorești ale artei. Astăzi ele nu mai izolează pereții, ci răspund unei alte funcțiuni : aceea de a organiza spațiile arhitecturii moderne. Un scaun servește pentru odihnă, dar prin opera creatorului inspirat el poate deveni o admirabilă piesă de artă, valoarea sa fiind cu atît mai mare cu cît reușește să îmbine mai bine valențele funcționale cu cele estetice.

Toate aceste gînduri, însumate fără sprijinul unui întreg posibil cortegiu de circumstanțe și de argumente, au fost prilejuite de recenta deschidere a unei expoziții permanente de artă decorativă la Muzeul de artă al R. S. România. Deși este foarte concentrată, datorită spațiului de expunere redus la cîteva săli, expoziția în discuție se impune atenției prin cîteva virtuți esențiale : piese valoroase, subtilitate compozițională, forță demonstrativă.

Cu referire la valoarea pieselor, trebuie să observăm că organizatorii expoziției au ales numai 300 piese dintr-un patrimoniu de peste 7000, reușind în felul acesta să asigure o ținută de excepție întregului ansamblu expozițional.

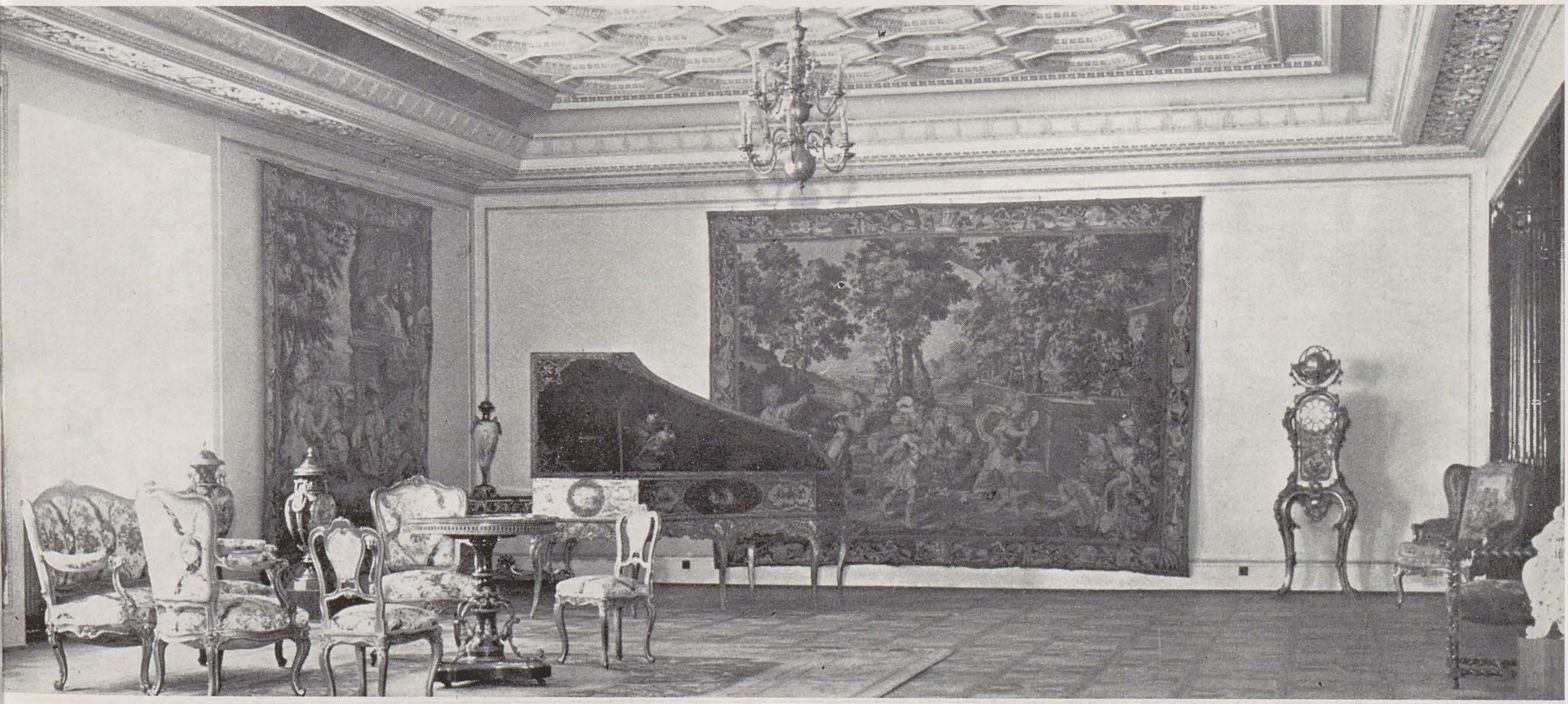



Vizitatorul are satisfacția să dialogheze cu opere de prim rang provenind din cîteva țări vest-europene care se bucură de un recunoscut prestigiu în domeniul artelor decorative, al artelor în general : Germania, Franța, Italia, Țările de Jos, Spania. Evitînd capcanele unei expuneri didactice, organizatorii nu au șovăit să sugereze frumusețea originală a ansamblurilor stilistice, de asemenea posibila consonanță a artelor decorative din epoci diferite. Cu subtilitate și bun gust, grupurile de obiecte evocă atmosfera unor mari epoci de artă, făcînd evidentă relația firească și necesară dintre funcțional și decorativ.
Calitatea de excepție a obiectelor selecționate și știința neostentativă a prezentării lor în compoziții echilibrate asigură eficiența demonstrativă a expoziției, în fond o excelentă pledoarie pentru artele decorative. Dincolo de aparența imediată a discursului muzeistic, ceea ce este mai important de reținut din expoziția în discuție privește actualitatea imediată a problemelor cu care artele decorative s-au confruntat întotdeauna, dar pe care le-au rezolvat diferențiat, în funcție de posibilitățile tehnice și de gustul diverselor epoci istorice.
Se știe că societatea contemporană este tot mai stăruitor preocupată să refacă unitatea, multă vreme compromisă, dintre funcțional și artistic. În condițiile producției industriale, a multiplicării de serie, calitățile sau defectele prototipului dobîndesc o extraordinară semnificație socială, angajînd mai mult decît oricînd responsabilitatea autorului. Departe de a fi o oarecare marfă perisabilă, obiectul industrial se implică neîncetat în viața oamenilor, poate educa sau poate degrada bunul gust.
Iată de ce considerarea cu toată atenția a artelor decorative se impune ca o experiență obligatorie a creatorului de azi, refacerea legăturii tradiționale cu arhitectura, cu sensurile funcționalului fiind asigurată de disciplina designului. Este necesar ca obiectele să fie gîndite, ca și odinioară, în ansambluri coerente, deplin logice prin utilitatea și prin expresia lor artistică.
Pentru o asemenea rezolvare pledează expoziția de artă decorativă de la Muzeul de artă al R. S. România, manifestare pe care o datorăm perseverenței și talentului organizatorilor, Eugenia Antonescu și Mihaela Pupeza în primul rînd.

VASILE DRĂGUȚ

EXPOZIȚIE PERMANENTĂ DE ARTĂ DECORATIVĂ EUROPEANĂ

Sensibilă permanent la comanda socială, arta decorativă a înflorit la confluența marilor civilizații, de-ar fi să ne referim doar la arta decorativă europeană modernă, care a valorificat în cadrul școlilor naționale, în mari centre manufacturiere, tradiții medievale, occidentale și bizantine, alături de influențele arabe și extrem-orientale, parte prilejuite de descoperirile geografice. Meșteșug și artă, experiență tehnică și inspirație creatoare, această artă decorativă, integrată organic procesului de dezvoltare a culturii europene, a ilustrat cele mai strălucite epoci, stabilind legături dinamice cu celelalte arte, în primul rînd cu arhitectura, în spiritul gustului și mentalității fiecărui timp.
Bogată în valențe estetice educative și documentare, ea poate și trebuie să fie valorificată expozițional prin muzeele de artă și un asemenea obiectiv se înscrie plenar în coordonatele politicii noastre culturale, consacrată formării omului nou, a conștiinței sale înaintate.
După o activitate expozițională periodică, menită să familiarizeze marele public cu anumite genuri ale artelor

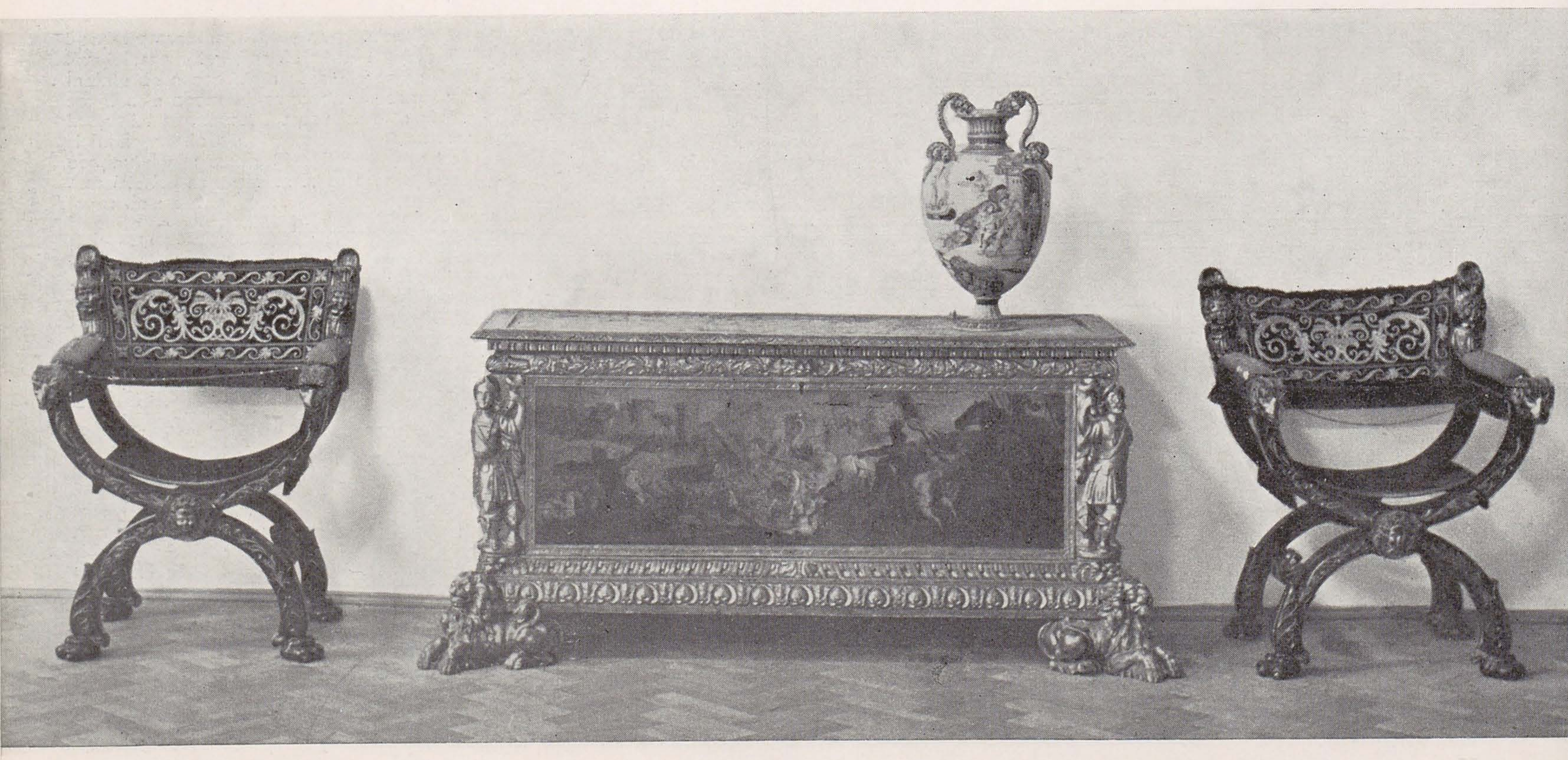


decorative, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România a organizat în luna aprilie a anului curent o expoziție permanentă de acest profil. Dintr-un bogat și valoros patrimoniu, provenit din fondurile unor vechi colecții, au fost selecționate lucrări reprezentative din punct de vedere estetic, tehnologic și documentar, aparținînd manufacturilor Beauvais, Aubusson, Bruxelles, Delft, Sèvres, Rouen, Moustiers, Meissen, Berlin, Breslau, Deruta, Savona. Selecția făcută a fost subordonată unei viziuni tematice complexe, urmărind demonstrarea trăsăturilor specifice fiecărei școli naționale (Italia, Franța, Germania, Spania și Țările de Jos). Sînt dezvăluite legăturile organice — puse sub semnul spiritului fiecărei epoci — dintre diferitele genuri ale artelor decorative și arhitectură, pictură, sculptură. Cadrul tematic al *acestei prime expoziții permanente românești de artă decorativă europeană* a urmărit astfel sublinierea unor procese semnificative de interferență culturală, articularea unei viziuni unitare a evoluției acestei arte în cîmpul de relații specific al diferitelor momente de civilizație.
Fiecare școală națională este reprezentată prin cît mai multe genuri, evitîndu-se astfel o etalare artificial sistematică, rigidă, care ar fi fragmentat *viziunea integrală*, ducînd la o izolare a fiecărui gen în parte. În același timp, pentru conturarea personalității fiecărei școli naționale și sublinierea aportului la dezvoltarea artei europene, au fost „folosite" cu precădere acele *genuri* prin care respectiva creație națională s-a impus cu precădere : mobilier și ceramică italiană, cu dominante renascentiste, tapiserii, mobilier și ceramică franceză, aparținînd clasicismului și rococoului, mobilier, metal și ceramică din centrele germane purtînd amprenta goticului tîrziu, renașterii și rococoului și, în fine, tapiserii, mobilier și ceramică din Țările de Jos și Spania secolelor XVII-XVIII. Ca o notă dominantă a funcționalității artelor decorative, dimensiunile și compoziția tapiseriilor, linia de eleganță și confort a mobilierului, proporțiile vaselor decorative sugerează permanent încadrarea în arhitectura vremii, conformarea la cerințele sociale, la modul de viață caracteristic timpului.

Această înscriere în atmosfera epocii se face cu o notă de personalitate de la un centru manufacturier la altul. Platourile, vasele și plăcile decorative de Delft sugerează astfel o concepție legată de aspirațiile unei burghezii înavuțită de comerțul colonial și intensa activitate manufacturieră. În rococoul olandez cu liniile sale curbe, cu bogăția motivelor ornamentale cu directe împrumuturi de la arta Extremului Orient, se contopesc influențe europene și asiatice în tiparele unice ale unei puternice personalități colective. Opulența plăcilor vaselor decorative și platourilor din faianța de Delft, semnate de ceramiști celebri ca Adrian Pijmaker, Pieterz van Kewel, David Kam, Johannes van Duijn, Paulus van der Burch, spiritul exotic al tapiseriilor reprezentînd grădini de portocali și păsări, armonia și suplețea pieselor de mobilier care completează expunerea, ilustrează coordonatele spirituale și istorice ale Olandei secolelor XVII-XVIII.

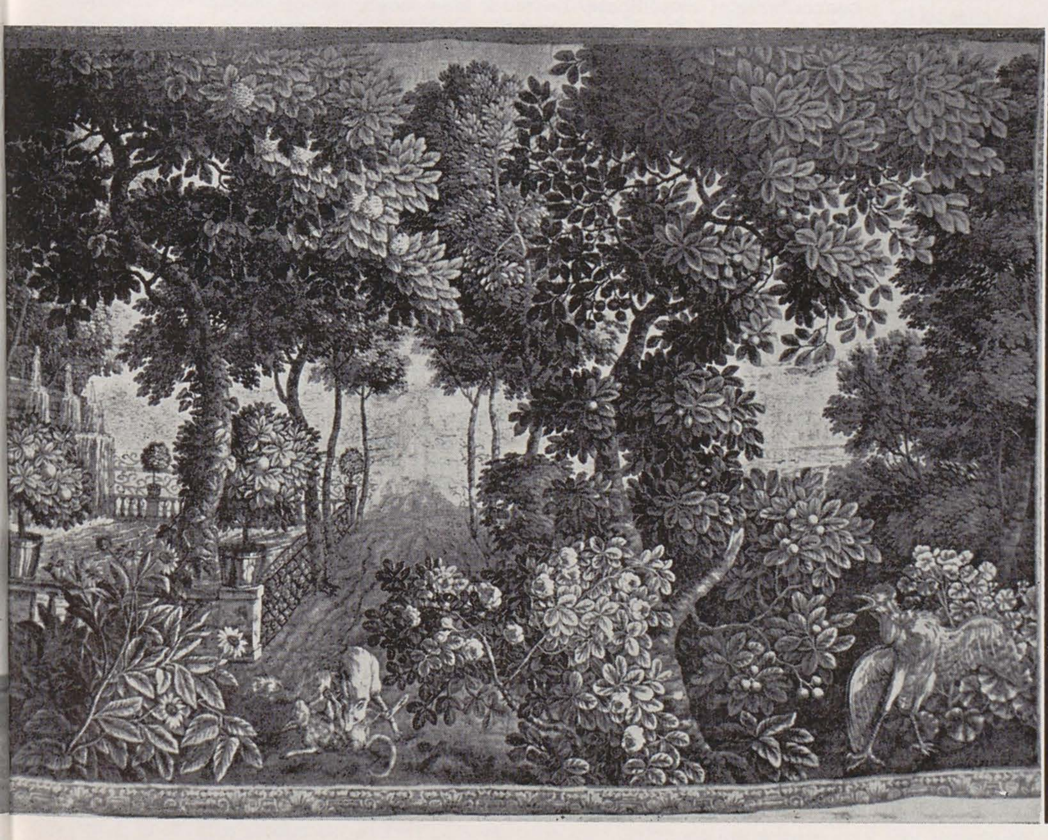
Aceleași raporturi de intercondiționare între factorii sociali, economici și creația artistică își găsesc expresia în trăsăturile caracteristice ale pieselor aparținînd renașterii și barocului italian (este vorba de piese de mobilier tipice — cassone, scaune, dulăpioare — și obiecte de faianță) sau manufacturilor de Meissen ilustrînd o concepție „saxonă" de permanentă asociere a esteticului cu utilul într-o gamă variată de tipuri.
Expoziția de artă decorativă își întrerupe firul tematic în pragul secolului XX, perioadă caracterizată prin procesul de largă democratizare a artelor decorative, proces care duce, odată cu dezvoltarea tehnicii, la designul contemporan.

EUGENIA ANTONESCU



p. 10–11
1. Vas cu capac, faianță de Delft, executat de van Duijn în 1769 ; 2. Psyché – porțelan, artă germană sec. XIX ; 3. Cabinet italian, sec. XVI ; 4. Masă-secrétaire, sec. XVIII, artă olandeză ; 5. Aspect din sala de artă decorativă franceză.

p. 12–13
6. Aspect din sala de artă decorativă italiană sec. XVI–XVII ; 7. Bufet (dressoir), artă germană, sfîrșitul sec. XV ; 8. Zmeul (din ciclul „Jocuri de copii"), tapiserie, manufactura Beauvais, începutul secolului XVIII ; 9. „Grădina cu portocali", tapiserie începutul sec. XVIII, manufactura Lille ; 10. Cupă, porțelan, manufactura Sèvres, 1762.



ARTA-ISTORIE MONUMENTUL semn și mesaj

Dacă concepem orașul drept un spațiu ordonat al activităților umane concentrate, atunci monumentul este un loc special, un loc ales, un reper. Dacă avem viziunea orașului drept o trepidantă mișcare neîncetată, atunci monumentul este oprire, este pauză, este o reculegere. Iar dacă imaginăm viața urbană ca fiind expresia repetării monocolore a treburilor comune, cotidiene, atunci monumentul este o ieșire înnoitoare, o sursă vitală, este o meditație.
Orașul fără monumental este tot atît de neînchipuit ca și viața fără virtuți. Epoca noastră continuă tradiția monumentului urban, iar amploarea cu care o face ne obligă să-i analizăm problematica. Ne propunem deci să dezvăluim modul în care monumentul, ca purtător de semnificații, ne vorbește, ne comunică monumentalismul său. Constituit în practica succesivă a epocilor, monumentul își precizează caracterele și le transmite cu fidelitate urmașilor. Pe teritoriul României, filiera istorică închează o viață a monumentului dintre cele mai bogate, mai complete și mai originale. Este suficient un redus grupaj selecționat de astfel de momente pentru a avea o confirmare atît cronologică, caracterială, cît și axiologică.
MĂREȚIA este exprimată în „Gînditorul de la Hamangia", această minunată formă ce își neagă starea fizică în favoarea amploarei colosale ca dimensiune psihologică. Fără risipă de energie și materie el ne apare ca sfinxul spiritualității autohtone.
ELOCINȚA se desprinde cu pregnanță din vibrația murală a frescei moldovenești, în care penelul și culoarea se ridică la rangul daltei și al marmorei.
SEMEȚIA este degajarea dominantă a monumentului ecvestru din Cluj-Napoca, destinat lui Matei Corvin, capodoperă prin care conversația cu Donatello și Verrocchio devine posibilă.
GRAȚIA spiritului, îmbinată cu entuziasmul și curajul acțiunii, conferă ansamblului statuar din Piața Universității, din Capitală, o valoare urbană unică ; s-a născut astfel primul și singurul salon al orașului.
PROFUNZIMEA FILOZOFICĂ este starea de spirit în care ești invitat să pătrunzi cînd ansamblul monumental al lui Brâncuși de la Tg.-Jiu te primește în atmosfera lui. Prin gestul creator brâncușian, inițiativa în domeniul concepției moderne a monumentului trece acum de partea artei românești.
Aceste caractere globale – măreția, elocința, semeția, grația, profunzimea – precum și altele, le putem considera categorii ale monumentalului, termeni de calificare valorizantă al unui amplu grup de semnificații ce sînt permanent conținute în orice monumental.
Prezenta tentativă analitică are ca scop relevarea acestor semnificații – colocate sau, altfel spus, are ca obiect domeniul semiotic al monumentului.
Constituit ca spațiu de rezonanță, acest domeniu semiotic ni se înfățișează ca fiind format din următoarele codomenii de sensuri :

Spațiul semnificațiilor poetice
Spațiul semnificațiilor de constituire
Spațiul semnificațiilor de situare
Înainte de a considera sensurile ce se degajă din interrelația acestor spații este necesară cunoașterea conținutului lor.
I. *Spațiul semnificațiilor poetice* este alcătuit din ceea ce simțim, gîndim și înțelegem în contact comunicant cu monumentul și cu referință la conținutul său uman. Sînt discernabile trei axe ale acestui spațiu :
Axa istorică sau originară, cu referință la o persoană sau grup social legat de un eveniment.
Raportarea se exprimă prin următoarea suită de termeni :
făptaș–învingător
eroic–triumfător
olimpian–apoteotic. . .
Din grupul de termeni se relevă trepte de intensitate care, în acest caz, comensurizează elevarea actului „salvator–eliberator".
Axa actualității sau a unui prezent comutabil pe traiectoria timpului, cu referință la modul ceremonial de trăire a prezenței monumentului, ce se exprimă prin :
cunoaștere–recunoaștere–recunoștință
respect–cinstire–acord moral
solemn–evlavios–atașare afectivă
entuziasm–uimire–detașare
Pe această axă treptele de intensitate măsoară densitatea ipostazierii noastre.
Axa proiectivă sau melontică, privind angajarea într-un viitor dezirabil și cu referință la rezultanta dinamică dintre primele două axe, ce se manifestă energetic prin :
unic–exemplar
pildă–îndemn–călăuză
încredere–optimism
reușită–victorie–lumină. . .
Pe această axă se dezvăluie intensitatea trăirii noastre pe dimensiunea spirituală a speranței.
Este de reținut astfel *structura triaxială a spațiului poetic* și modalitatea *graduală* de manifestare.

II. *Spațiul semnificațiilor de constituire* privește monumentul ca obiect și este înțeles în structura sa prin categoriile de date ce definesc starea fizică a obiectului. Să explicăm enunțul. Orice obiect–construit (monument sau non–monument) este caracterizabil, descriptibil prin referința la *geometria* alcătuitoare, la *textura* prin care geometria se substanțializează și se oferă senzorilor noștri tactilo-vizuali, la *materialele* utilizate și conglobate în obiect, precum și cu referință la *tehnică* sau căile de modelare–prelucrare atît a materialelor cît și a gîndirii compoziționale. Este deci vorba de a înțelege glasul (sensul) acestor constituenți în specificitatea lor și împreună, sau, cum se exprimă H. Focillon, să înțelegem *conținutul formal* al monumentului–obiect.
În primul rînd trebuie să remarcăm că primii doi termeni, geometria și textura, sînt indicatori „de suprafață", indicatori de exterioritate, dar o exterioritate ce exprimă un nucleu central dens și determinant, iar materialul și tehnica sînt indicatori „de profunzime", de interioritate, ce exprimă modul existențial al nucleului central.
Cîteva exemple vor putea arăta ce sînt aceste semnificații formale și care este relativa lor autonomie semantică. Astfel pentru „verticală" (ind. geom.) asociem mișcarea dinamică, creștere și înrădăcinare, înălțare și coborîre dar nu prăbușire, demnitatea și orgoliul. „Neted-ul" (ind. tex.) ne conduce spre omogen, echipartiție, egalitate, impenetrabil dar și gradual alunecător. Pentru „piatră" (ind. mater.) corelăm neclintirea, stabilitatea, permanența dar și rece, distant, impasibil. Iar pentru „simetrie" (ind. comp.) relaționăm cu dominantă, echilibru, static, stabil, calm, frumos–adevărat–bine, clasic, rațional, senin, integru etc. Evident, aceste înțelesuri depind de sensibilitatea intelectuală a contemplatorului și de epocă–loc, în interiorul căreia prin practică socială aceste sensuri se formează, se deformează și se reformează.
III. *Spațiul semnificațiilor de situare*
Ceea ce „vorbește" acum este amplasamentul, locul, așezarea monumentului în mediul construit și social și se exprimă prin relații, raporturi, legături contextuale.
Ceea ce în adîncimea istorică s-a instaurat ca „loc sacru", se metamorfozează în ceea ce azi numim „loc privilegiat". Monumentul își radiază monumentalismul său, desacralizat în conținut el își menține „solaritatea". El cere, impune și condiționează mediul. Adecvarea se realizează astfel atît în raport cu configurațiile fizice, construite, cît și cu cel al scenariului uman ce îl înconjoară. Se înțelege astfel, cu ușurință, de ce Monumentul aviatorilor din Capitală, spre exemplu, se bucură de o evaluare pozitivă din acest ultim punct de vedere. Acordul dintre senina detentă înălțătoare a liniilor personajului cu mișcarea deosebit de dinamică, convergent–divergentă a traseului perspectiv al bulevardului, fac din acest ansamblu un concentrat reușit de semnificații concordante și amplificate. Pe scurt, monumentul ridică nivelul calitativ al mediului, iar acesta trebuie să fie un ansamblu de redondanțe pozitive, sublinieri, accentuări pertinente. *Confluența spațiilor semnificante.* Înainte de a considera un monument în sensul consacrării lui precise, particulare, ca fiind al unei *anumite* personalități, grup social sau eveniment uman, deci înaintea unei denotații de rang secund, monumentul are un *conținut specific, primar*, ce se închegă la confluența acestor trei spații de semnificații, prezentate mai sus, și prin care se stabilește baza valorică a oricărei lucrări monumentale. Dacă spațiul semiotic este un fenomen de rezonanță, atunci reușita nu se poate afla decît în consonanță. Orice abatere de la acest adevăr fundamental ne plasează brusc și trist în domeniul disonanței, al zgomotului semiotic, al ratării categorice.
Retrospectivă. Pentru cultura europeană, începutul practicii monumentului urban îl putem considera, probabil, în prezența Hermes-urilor (obiecte sculpturale pe socluri cu dimensiuni modeste) amplasate de regulă la intersecțiile stradale ale anticului polis grec. Dar dezvoltarea maximală aparține epocii imperiale romane. Acum se formează și se consacră repertoriul obiectelor–simbol al puterii, victoriei și onoarei : arcul triumfal, columna, coloana rostrală, sculptura statuară, plăci memoriale și altele. Noul avînt aparține Renașterii în special la Florența, Roma, Padova și Veneția. Sub influența antichității greco-romane se închează tipologia monumentului urban ce va pătrunde prin diverse variații stilistice pînă în epoca modernă. Exemplaritatea o deține, în acest sens, Monumentul condotierului Gattamelata și a capodoperei destinată lui Colleoni.
Secolul al XIX-lea este faza de generalizare a partiului monumental și a celei mai intensive proliferări și răspîndiri geografice. Se realizează prima mare și rapidă concentrare industrială și capitalistă ce conferă guvernatorilor o sensibilă creștere a puterii. Multe țări europene încearcă un sentiment de legitimă ascensiune întărit de iluminarea raportării la trecut. „Se poate spune că Europa traversa o criză de orgoliu istoric" se exprimă Jean Selz (Descoperirea sculpturii moderne) explicîndu-ne astfel fenomenul unei „epidemii de monumente", ce contaminează orașele continentului și se menține pînă în primele decade ale secolului nostru.

Izvorîte din comanda oficială a guvernatorilor și nu dintr-un impuls interior al artistului, aceste obiecte urbane cu pronunțat simbolism romantic par să aparțină mai mult istoriei și mai puțin artei. Ca argument istoric, monumentul poate fi glorificat, reconsiderat, deplasat sau înlocuit, ca fapt artistic însă monumentul rămîne și trebuie valorificat estetic. Asupra acestei teze, cred că meditația noastră trebuie să zăbovească pentru clarificări fertile.
Însumată, decantată și cristalizată, experiența unui secol de realizări ale monumentului urban a condus pe plan social la o idee figurală a acestei construcții deosebit de stabilă și rezistentă. Pentru a surprinde însă aspectele înnoitoare ale monumentalismului modern, se impune schița de portret tipic al monumentului tradițional.
La nivel arhetipal, monument înseamnă verticalitate, înseamnă desfășurare pe verticală, adică principiul constitutiv și de manifestare este de ordin figural și se referă în mod exclusiv la verticală ca tip de spațiu în interiorul căruia expresia poate să fie a unei infinități de forme care în ultimă (sau primă) instanță nu sînt decît paradigme ale verticalei. Se perpetuează astfel vechea credință, istoric formată, prin care onoarea și gloria sînt intim corelate cu înălțarea și detașarea, cu intenția de a pătrunde în sfera sacralității dacă ne referim la faza protoistorică, arhaică a monumentului, metamorfozată apoi în intenția de a atinge sfera sublimului. Relația sacru—sublim o considerăm de tip omologic.
Deși verticala ca spațiu formativ ni se înfățișează drept un domeniu de posibilități infinite, monumentul tradițional se cristalizează preferențial într-un anumit mod, așa cum am afirmat, deosebit de stabil, deosebit de rezistent la evoluție. Să-i examinăm deci structura, adică logica internă de constituire.
Pentru a conferi procesului de verticalizare forța detentei silueta devine triunghiulară. Această verticală isoscelică se cere acum orientată, adică așezată „cu fața spre...", direcție hotărîtoare pentru rolul participativ—social al monumentului și consolidarea semnificației lui.
Odată precizată „fața", grija se îndreaptă spre „spatele" monumentului, preocupare cuprinsă de regulă în expresia „monumentul se proiectează pe...". Dacă „fața" este înțeleasă ca adresantă „spatele" semnifică o legătură de genitori—protectoare.
Orientarea lucrării face astfel să apară polaritatea fațadă—fundal ce descrie în spațiu o axă perpendiculară pe planul *frontalității*. Rezultă de aci cu claritate caracterul *bidimensional*, planar, al structurii monumentului tradițional.
În tectonica spațială a verticalei isoscelice sînt discernabile trei zone situate succesiv în sens ascensional. Prima, cea terestră, este *zona bazală*. În acest spațiu, „loc—privilegiat", se fac pregătirile detașării. Accesul este permis, dar nu și apropierea sau atingerea. Bariere nevăzute rezultă din dibăcia cu care sînt dispuse și combinate peroane, terase și registre de trepte. Pentru joncțiunea cu viața stradală, această zonă pregătitoare și-a format o recuzită festivă, bogată. *Dalajul decorativ* mobilat cu „flancuri" echidistante, vegetale sau statuare, mai păstrează rezonanța gravă a templului egiptean, *exedra* cu mișcarea ei primitor—învăluitoare, exprimată în portic aerian sau masivă și dantelată de *reliefuri* și *texte*, menține aluzia la gloria vieții romane, și *fîntînile monumentale* în care apa cu simbolismul ei de izvor—origine și curgere—timp, împreună zis „istorie", omagiază ludic prin jeturi spumoase ori filosofic prin calmul oglinzilor lichide. Mai apar *plantații* dirijate, *lampadare* falnice, *reflectoare* spintecătoare și uneori *grilaje* marginale ce avertizează asupra intrării în locul privilegiat.
A doua zonă este cea destinată elansării. În acest spațiu se produce detenta substanței bazale. Piatra, folosită în majoritatea cazurilor, atît de docilă la compresiune, are în cazul monumentului sarcina tensionării verticale, piatra se înalță. Dacă mișcarea ascensională antrenează materia în proporții masive, robuste și lente avem de a face cu specia *soclurilor*, iar dacă elanul este săgetător și materia nu face altceva decît să substanțializeze traiectoria, avem înfățișate *coloana*, *columna* sau *obeliscul*. În domeniul soclurilor, prima grijă a expresiei s-a dirijat spre obiectivul numit generic „ușurarea volumului". Modalitățile s-au dovedit multiple și abile. *Piramidarea* realizată prin oblice și *succesiunea în trepte* sînt derivate primare din isoscelitatea verticalei. *Ruperea planității* prin alternanțe între suprafețe de lumină și concavități umbroase. *Modenaturi* în trasee liniare sau curbe, închizînd rame sau în centură, accentuează integrarea în volum a reliefurilor și textelor.
Cînd apare cooperarea *contraforților* în pante convergente și nete ori în expresia grațioaselor console ionice de violoncel, ei se transformă în ampenaj și întreg soclul se vrea atunci a fi pasăre, aripă. Uneori pe aceste socluri sînt broșate *personaje ale incantației*, sfidînd gravitația, tinzînd spre înălțimi.
Specia verticalelor rectilinii este mai simplă. Simplitatea și forța mișcării au impus limpezimea formei. *Coloana*, degajată din tectonica compresiunii, își fuzelează trupul în lumină și nu acceptă decît eventual drapajul doric al canelurilor și permanenta coroană a capitelului. *Columna* este o coloană epică, ca și *obeliscul* cu epiderma filigranată imperceptibil.
În sfîrșit, ultima parte a verticalei isoscelice este zona *apexului* sau culminarea ei, cea de a treia stare a materiei-monumentale. După zona terestră a bazei și cea a detentei, urmează coronamentul. Figura umană, solitară sau în grup, trebuie să fie sinteza maximală, evocatoare și reprezentativă pentru evenimentul destinat neuitării. Dorința și necesitatea unei concentrări simbolice a condus treptat la ipostazieri consacrate. Astfel personalitatea bărbatului de stat se prezintă a fi calmă, pacifistă, generoasă și înțeleaptă, conducătorul de oaste apare ca neclintit, orientat și decis, revoluționarul va fi avîntat, dîrz și hotărît iar poetul, meditativ.
Acum la sfîrșitul schiței de portret a monumentului tradițional, ne putem da seama de rațiunea ultimă pentru care orice grup social a practicat și va continua să practice erijarea monumentului. Explicația, cred, se sprijină pe clasica și subtila distincție kantiană dintre forță și putere. Sub presiunea evenimentelor existenței, conștiința sesizează forța ca fiind prin necesitate dinamică, în timp ce puterea se manifestă prin energie extinsă și imperativă. Forța nu poate fi decît mare, terifiantă, puterea însă este întotdeauna măreață, teribilă. În raport cu forța te execuți sau te opui, în fața puterii te supui consimțit. Forța poruncește, puterea pretinde. Și astfel înțelegem natura și legile ei ca fiind prin excelență putere măreață. Orice victorie sau succes uman îl trăim și îl înțelegem însă ca rezultat al luptei, al exercitării forței sau al reacției împotriva forței. Dar pentru a fi destinate glorificării și laudei, memoriei sociale și îndemnului, fapta învingătoare a omului trece din domeniul forței în cel al puterii. Sarcina acestei transformări revine monumentului. În esența sa ultimă „înălțarea unui monument" ne apare a fi *un act prin care omul—eveniment—victorie se desprinde din existențialul imediat spre rangul naturii mărețe pentru a se proiecta în orizontul sublimului.* Devine astfel inteligibil ceea ce s-a afirmat în capitolul precedent, că domeniul de manifestare a procesului este spațiul verticalei în expresia lui arhetipală. Cu certitudine, ne aflăm în fața unei constante antropologice. Dar pentru menținerea vigoarei convingătoare a transducției, planul de manifestare al expresiei trebuie să se transforme, să se adapteze fiecărui loc, fiecărei perioade.
Transformanți adaptativi. Desigur, monumentul tradițional și-a înțeles misiunea și s-a realizat pe sine. Din cîmpul posibilităților infinite ale spațiului verticalei, el s-a închegat foarte adeseori în forma pe care schița de portret a descris-o. În acest moment ni se impune următoarea aserțiune. Epoca noastră se constituie în condițiile unor mutații ce conduc la reconsiderarea ideii și partiului de monument. Argumentele ce presează pentru o schimbare le numesc „transformanți adaptativi" și conțin nu numai motivația schimbării dar și direcțiile noi de dezvoltare. Din mulțimea de argumente posibile mă voi opri doar la cîteva pe care le consider decisive.
Închiderea semantică. Așa cum s-a arătat, monumentul tradițional și-a reglat relația dintre mesaj (conținutul semnificațiilor) și cod (referința conținutului în planul expresiei materiale) în condițiile anumitor practici socio-istorice. În prezentul secolului nostru gradul de codificare (convenționalizare) a devenit atît de ridicat, încît putem considera relația mesaj—cod ca fiind saturată de sensuri precise și deci sistemul semantic se definește de la sine. Așa se și explică faptul că s-a putut face o traducere aproape exhaustivă a portretului de monument tradițional. Ceva mai mult, chiar domeniul redondanțelor (accente și sublinieri plastice) care funcționa ca joc al libertăților interpretative, s-a codificat și el la un înalt grad de precizie.
Această situație semantică sugerează gîndirea sau regîndirea monumentului ca semn în vederea deschiderii spre noi tezaure de sensuri proprii epocii noastre.
Deplasare de accent socio-ideologic. Adevărul fundamental al materialismului istoric, în virtutea căruia progresul evenimentelor intră sub incidența cauzală a unei subtile dialectici dintre individ și grupul social, dintre personalitate și masa umană, în care prioritatea dinamică și inițiativa revin factorului social, fac din epoca pe care o trăim o premisă novatoare deosebit de fertilă pentru problema obiectului monumental.
Față de cultul individualismului plenar și învingător care a generat în trecut monumentul tradițional, *glorificarea eroicului are azi și alte planuri de referință.* Trebuie să le investigăm cu pasiune și prudență pentru a descoperi substanța autentică a monumentalismului epocii noastre. Literatura și poezia modernă a deschis demult și cu succes acest demers.
Sensibilitatea contemporană. Este bine cunoscută relația de psihologie topologică dintre om și cadrul ambiant. În această intercondiționare omul este considerat ca principiu activ. Prin percepția sa, prin necesitățile sale, prin reflectarea și exprimarea sa el influențează și constituie ambianța. În același timp însă ambianța construită, fizică și socială, productivă și culturală este de asemenea principiu activ care influențează persoana și construiește conștiința sa. Și ambele, omul și ambianța, determină comportamentul. În acest sens rolul monumentului urban se cere de asemenea reconsiderat. Silueta tradițională nu mai are totdeauna putere să se impună ca factor modelator. Este greu și rar observată ca prezență ambientală. Percepția stradală superizează adesea monumentul clasic în fundalul construit, îl face aproape să dispară. *Sensibilității actuale va trebui să ne adresăm astfel încît să asigurăm eficacitatea funcției ambientale estetice și educative a obiectului monumental.*
Viziunea spațială. Desigur, esența conținutului semantic (poetic) este de natură temporică, dar expresia lui este spațială. Acest conținut aspiră puternic trecutul și viitorul într-un prezent dilatat, perpetuat, iar acest prezent este formă, este materie configurată. Triada „personalitate—eveniment—victorie" și-a găsit în geneza istorică corespondentul în spațiul verticalei isoscelice—bidimensionale. Dar transformanții adaptativi, prezentați mai sus, ne conduc prin necesitatea adecvării spre un alt domeniu de manifestare spațială. Păstrînd referința la verticalitatea arhetipală, forma se cere a fi acum deschisă și tridimensionalizată, adică gîndită în condițiile continuității și simultaneității spațiale. De la concentrare cosubstanțială în spațiu tindem spre echipartiție omogeneizantă. Și toate acestea pentru că triada clasică a devenit astăzi : „Noi toți — efort continuu — reușită sigură". De la sentiment de excepție „eroicul" a devenit stare comună de conștiință.

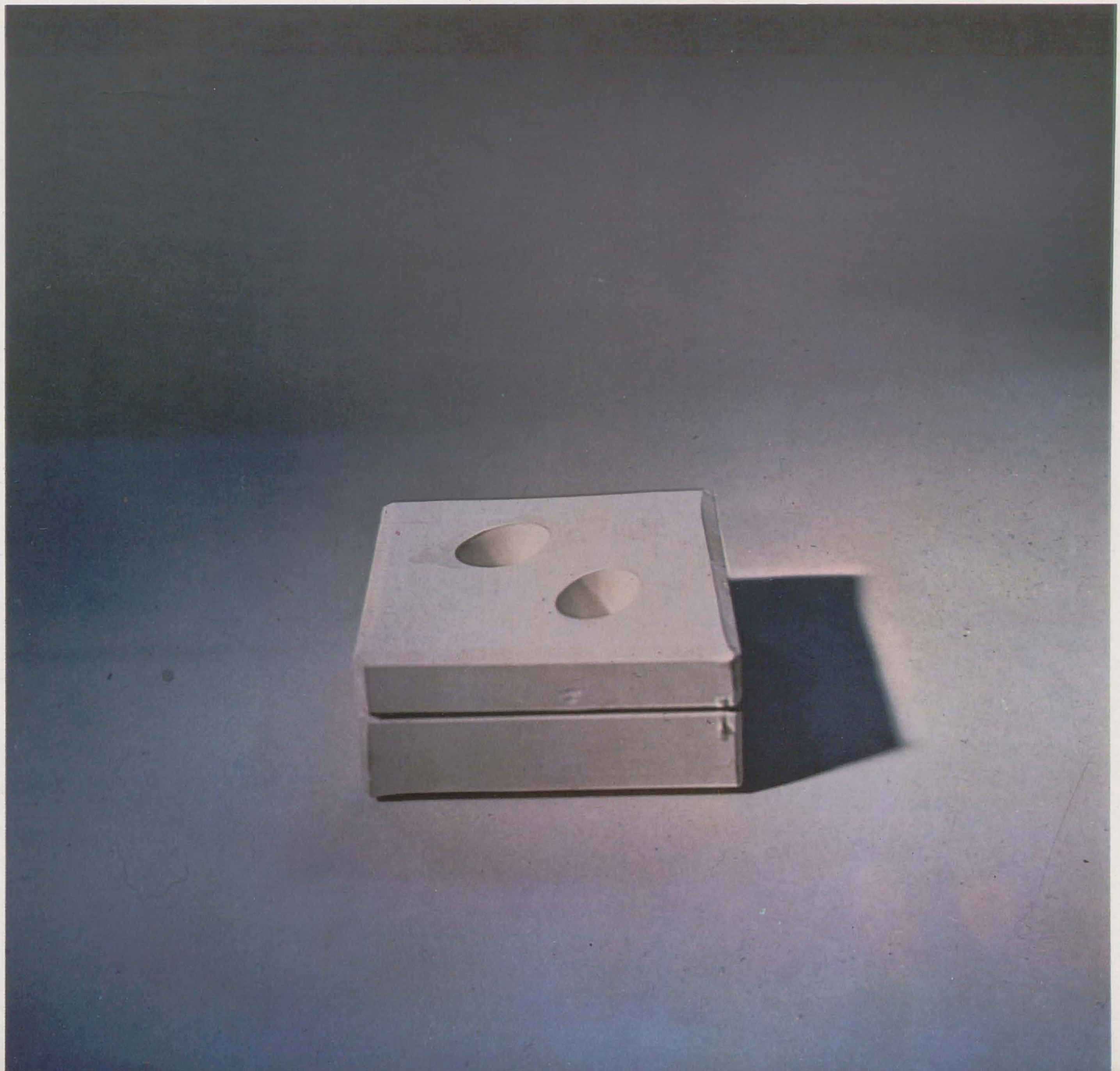
ANTON DÂMBOIANU

PAUL VASILESCU : *Stejarul din Borzeşti, piatră*

ARTISTUL SI MODELAREA URBANA

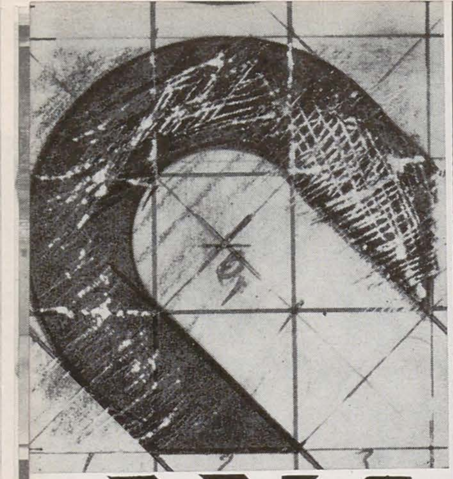
NAPOLEON ZAMFIR
RADU STOICA
MIHAI MĂNESCU
VICTOR FEODOROV
HORIA HORŞIA

studiu de situaţie.
studiu de sistem.
comunicare scrisă.
imagini, semne, simboluri, embleme.
spaţiu urban.



1. Uzina
REVOLUTIEI TEHNICO-STIINTIFICE
CINEMA TEATRU
SPORT DIVERSE
EMINESCU
FOTO Braila FOTO
DON CARLOS de SCHILLER
TACHE IANKE si KADIR
TRANDAFIRII ROSII
HOTEL
nou
arhitecture veche

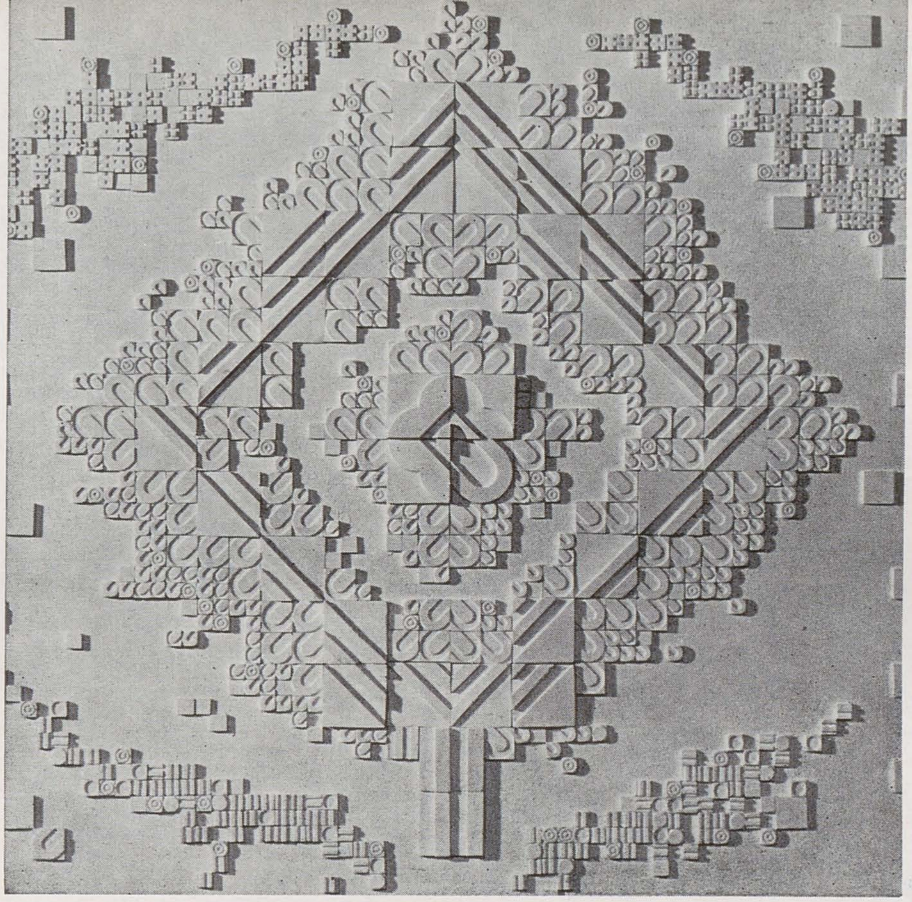
UN CONCEDIU DE NEUITAT
PUTETI PETRECE
IN ORICE ANOTIMP
ODIHNA-TRATAMENT
SOVATA
HERCULANE
PRIN ONT
EXCURSII
PESTE HOTARE
EXCURSII INTERNATIONALE
VIZITATI
FRUMUSETILE
PATRIEI
EXCURSII
INTERNE
OFICIUL
JUDETEAN DE
TURISM
BRAILA
vitrine

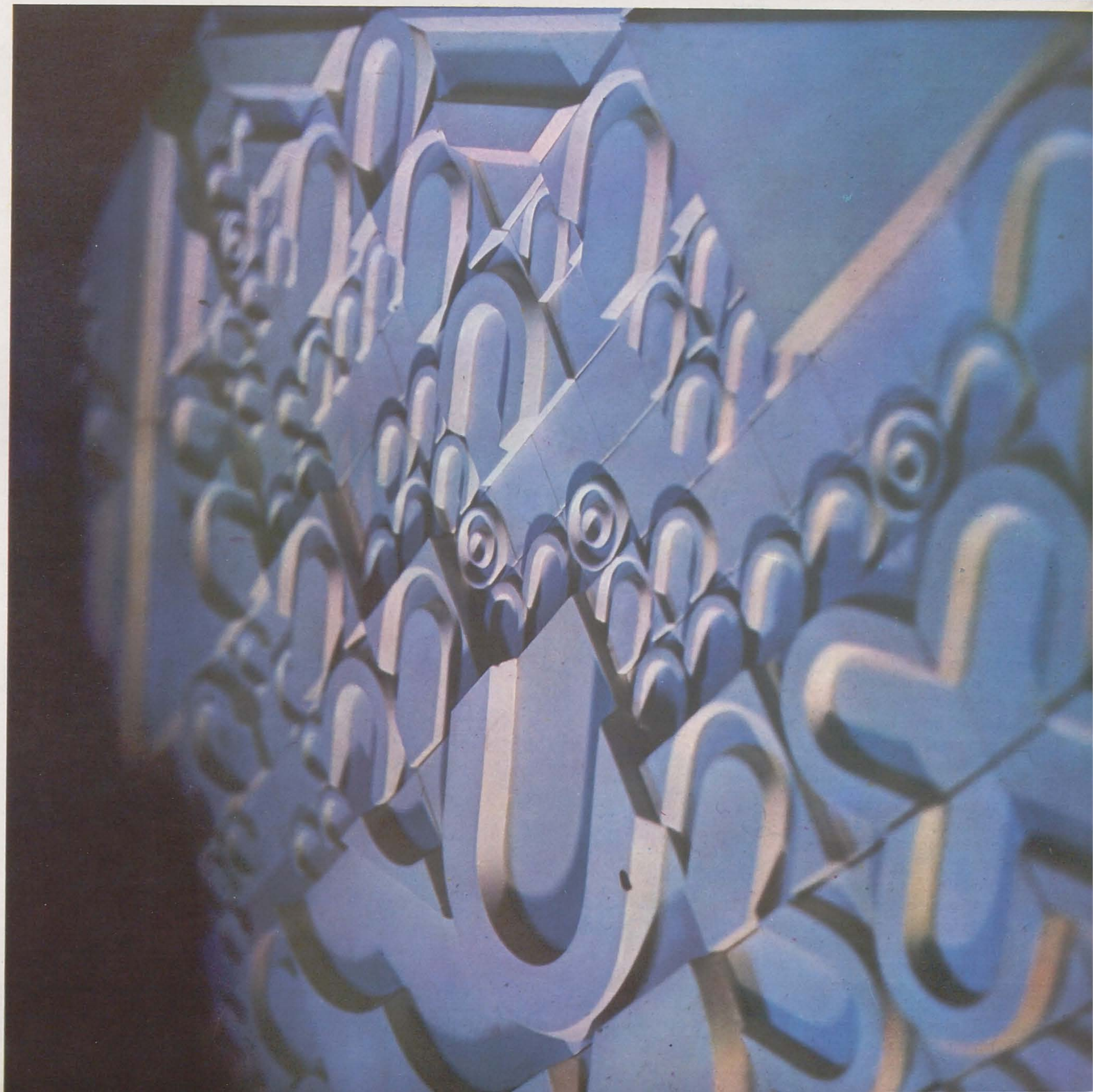


Investigarea realului depășind limitele curente ale procesului de informare, de cunoaștere, d selectare a datelor necesare creației în cadre tradiționale ale genurilor istoricește constituite, determină adoptarea unei atitudini noi, active, dinamice. Pe acest drum, acțiunile de „documentare" întreprinse în ultimul deceniu i-au pus pe artiști în fața unor ecosisteme reale, deschise, dinamice și i-au obligat să propună, din punctul de vedere al creativității artistice, intervenții concrete, utile integrării componentelor fizice ale ecosistemelor și optimizării rețelei de comunicare ale acestor componente. Între ecosisteme, orașul se arată a fi prioritar ca interes general social și captivant ca posibilități de intervenție, dată fiind amploarea procesului de urbanizare din țara noastră care solicită un front larg al producătorilor de bunuri, între aceștia artiștilor asigurindu-li-se condițiile de participare cu contribuție specifică. Participarea la structurarea mediului ambiant urban nu se realizează, însă, fără un efort de socializare care implică transformarea artelor vizuale în vizualizare a spațiului urban. De aici rezultă necesitatea subordonării artistului complexului de interrelații sociale care acționează în organizarea ecosistemului dat, subordonare care asigură, în același timp, trecerea de la stadiul demonstrației și al deziderătului la faptul concret al construcției. Pornind de la convingerea că „lucrul artistului este un serviciu social și că poziția artistului nu trebuie să fie aceea, izolată sau privilegiată, a geniului" (G. C. Argan), că, departe de a se situa în afara societății sau de a i se suprapune, artistul îi aparține și i se integrează, că „faptul că există societăți explică pe acel că există și se dezvoltă o artă" (Tudor Vianu), va trebui să recunoaștem că în opera de participare la construcția urbană nimic din specificitatea faptului artistic nu se pierde, totul se fructifică și se amplifică. În condițiile prezente, în această direcție, artistul are a valorifica experiența acumulată în acțiuni și opere izolate, într-un sistem organizat, determinat de posibilitățile, necesitățile, prioritățile actualei etape a urbanizării, și într-o strînsă colaborare cu numeroși alți factori. În aceste condiții, caracterul formativ al creației artistice se intensifică, pe parcursul procesului de creație – de la concepție la proiectare și execuție – constituindu-se, inventîndu-se, formîndu-se modul însuși de a crea. Din punctul de vedere al aprecierii acestui proces, fiecare etapă parcursă, treaptă pentru altă etapă viitoare, ne apare ca un stadiu „finit", cu propriile lui semnificații : „Ce este o capodoperă ? – O operă de artă împlinită, care are desăvîrșirea unei schițe" (Lucia Blaga), de unde interesul

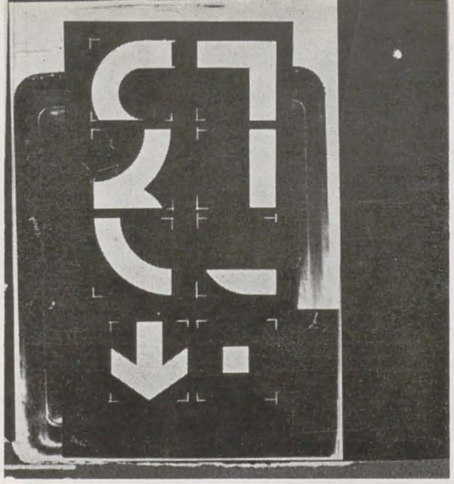
pentru ilustrarea fiecăreia din aceste etape, sugerîndu-ni-se astfel o creștere organică al cărei țel final îl constituie integrarea armonioasă a obiectului în structurile urbane. Dacă grupăm, din necesități analitice, componentele materiale ale ecosistemului în sfera obiectelor naturale și sfera obiectelor artificiale, dacă în aceasta din urmă rînduim obiecte propriu-zis artistice și obiecte de design subîmpărțite la rîndul lor în arhitectonice, artizanale și industriale, vom realiza varietatea relațiilor dintre tipuri de obiecte și diversitatea proceselor de intervenție solicitată creativității artistice pentru înfăptuirea complexelor de structuri urbane vizuale. Industria modernă a demonstrat eficiența obiectului reprodus, multiplicat, de unde interesul artistului pentru conceperea și executarea unor grupe de moduli (ilustrată de la configurarea grafică și executarea sticlurilor după desene, pînă la asamblarea modulilor în compoziții) utilizați fie pentru constituirea obiectului, fie pentru articularea proceselor de comunicare. Conceput cu exigență maximă (privind rezistența, conservarea, întreținerea etc. în spații sociale închise sau deschise), modulul, ca element de expresie artistică, poate fi raportat formelor simple și funcționale ale arhitecturii moderne și, mai ales în cazul obiectelor monumental-decorative, stilisticii artei populare, permițînd organizări compoziționale după principii ale ritmului, alternanței, repetiției, simetriei, atît de caracteristice artei populare românești al cărei spirit se valorifică astfel în structurile vizuale ale ambianței urbane contemporane.

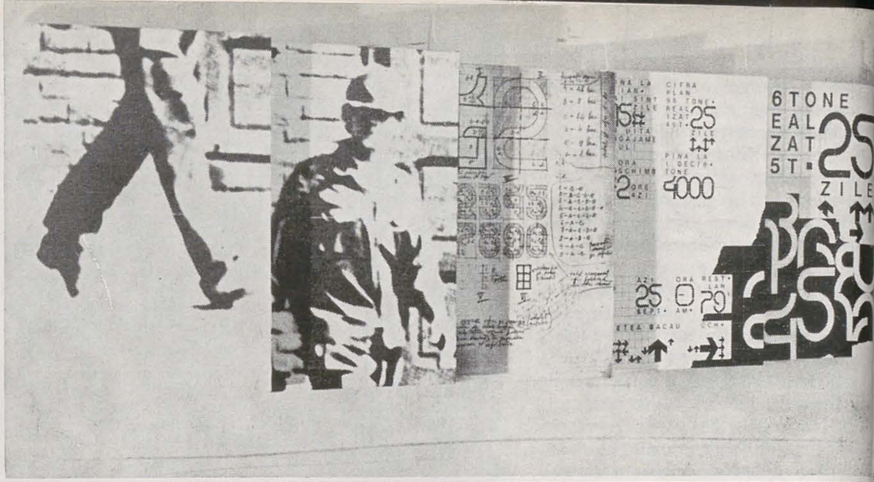
(Formele negative ale plăcilor ceramice au fost executate de Gașpar Barabaș, ceramist, C.F.P.)

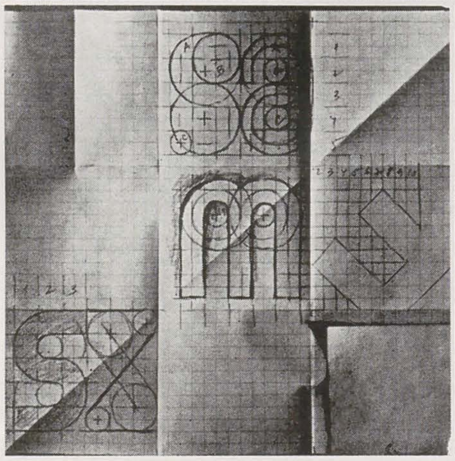


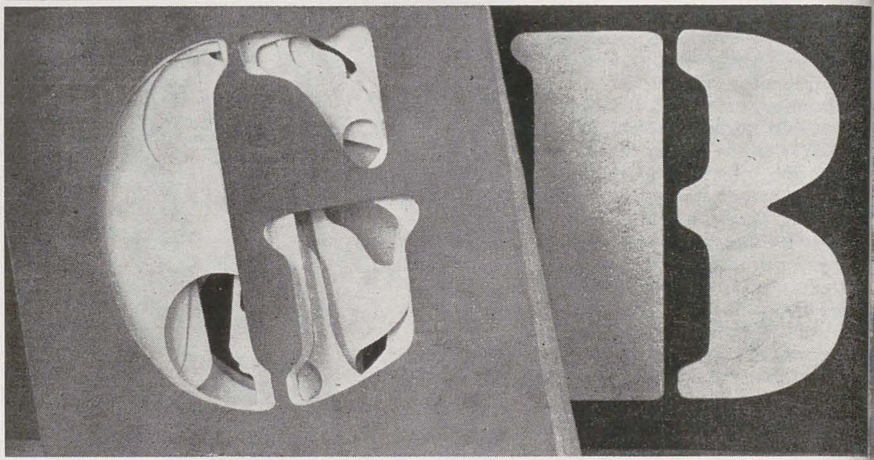


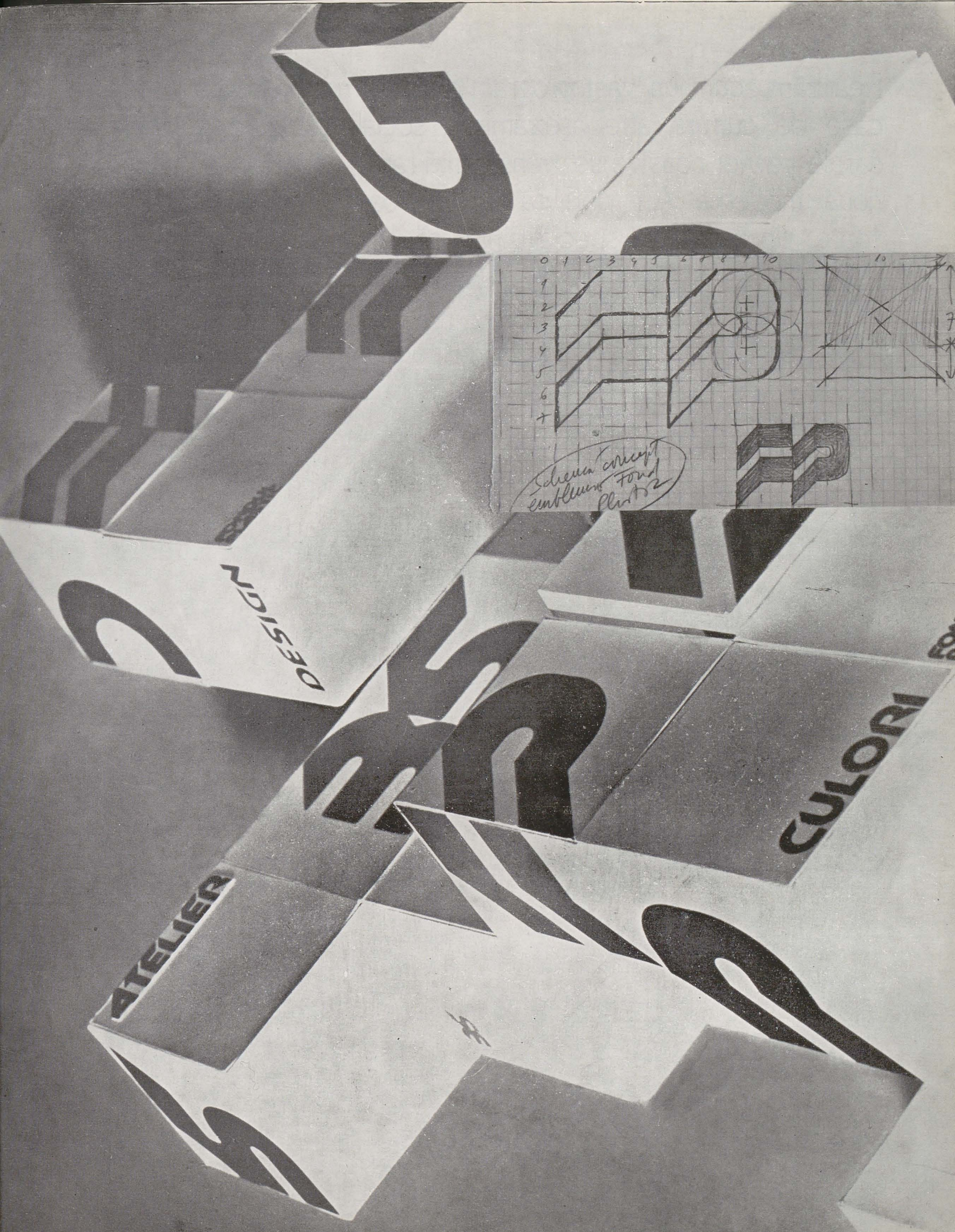
O discuție despre comunicarea scrisă este o discuție despre scriitura îngrijită și despre respect în relațiile interumane. Între sistemele de comunicare, ele avînd în ansamblul lor și prin capacitatea lor de a influența un rol covîrșitor în desfășurarea normală a proceselor dintr-o unitate socială dată, uzina sau orașul de pildă, sistemele de comunicare vizuală, îndeosebi mesajele simbolice ale scriiturii dețin un loc de prim rang ca sistem de difuzare în masă, impus odată cu răspîndirea tiparului. În spațiul ambiant urban, acest sistem evoluează permanent, ajungînd să se desfășoare în toate direcțiile și sensurile, ca o rețea imensă, prezentă la tot pasul, acaparatoare, solicitînd atenția receptorului sau așteptînd interogația acestuia.
Dacă, pe unități specializate ale comunicării scrise — o carte sau un ziar, de pildă, care solicită un mai îndelungat răgaz pentru parcurgerea secvențială a mesajului — s-a impus spre facilitarea recepției o rigoare a ordinii și disciplinei, comunicările lansate sau fixate în spațiul urban, în pofida eforturilor edililor, se răspîndesc dezordonat sau cel puțin neîngrijit.
Disciplinarea comunicărilor scrise vizează conceperea formală a semnelor, forma lor fiind determinată de ușurința cu care pot fi percepute, de rapiditatea cu care pot fi reproduse sau asamblate în mesaje mobile multiplicabile mecanic. Scriitura nu poate fi elaborată în afara unui spațiu cu care se acordă stilistic, forma semnelor grafiei actuale urmînd a se adapta datelor stilistice ale arhitecturii contemporane.
În limitele unei foarte generoase uniformizări, echipa de graficieni a conceput prototipurile semnelor grafice cu floarea literei suplă și simplă, construcția literelor și deopotrivă a cifrelor întemeindu-se pe moduli care asigură formei o eleganță uniformă, iar procesului de execuție ca și celui de recepție a scriiturii un spor de rapiditate. În această situație este respectată tradiția unui punct de vizualitate fix al receptorului care asigură parcurgerea lineară și secvențială a obiectului scriiturii, produs uniform și repetabil.
În spațiul urban contemporan însă, în general în mediul nostru ambiant, e utilizată o diversitate de mijloace de comunicare ce se influențează reciproc. Comunicarea scrisă poate căpăta sau își repoate căpăta și fructifica proprietățile de plasticitate. Elementele grafiei, utilizate autonom sau în corelație cu alte elemente simbolice, pot sta la baza alcătuirii unor compoziții decorative, a unor obiecte monumentale. O inscripție, concepută plastic într-un spațiu social, poate aspira la statutul obiectului de artă.





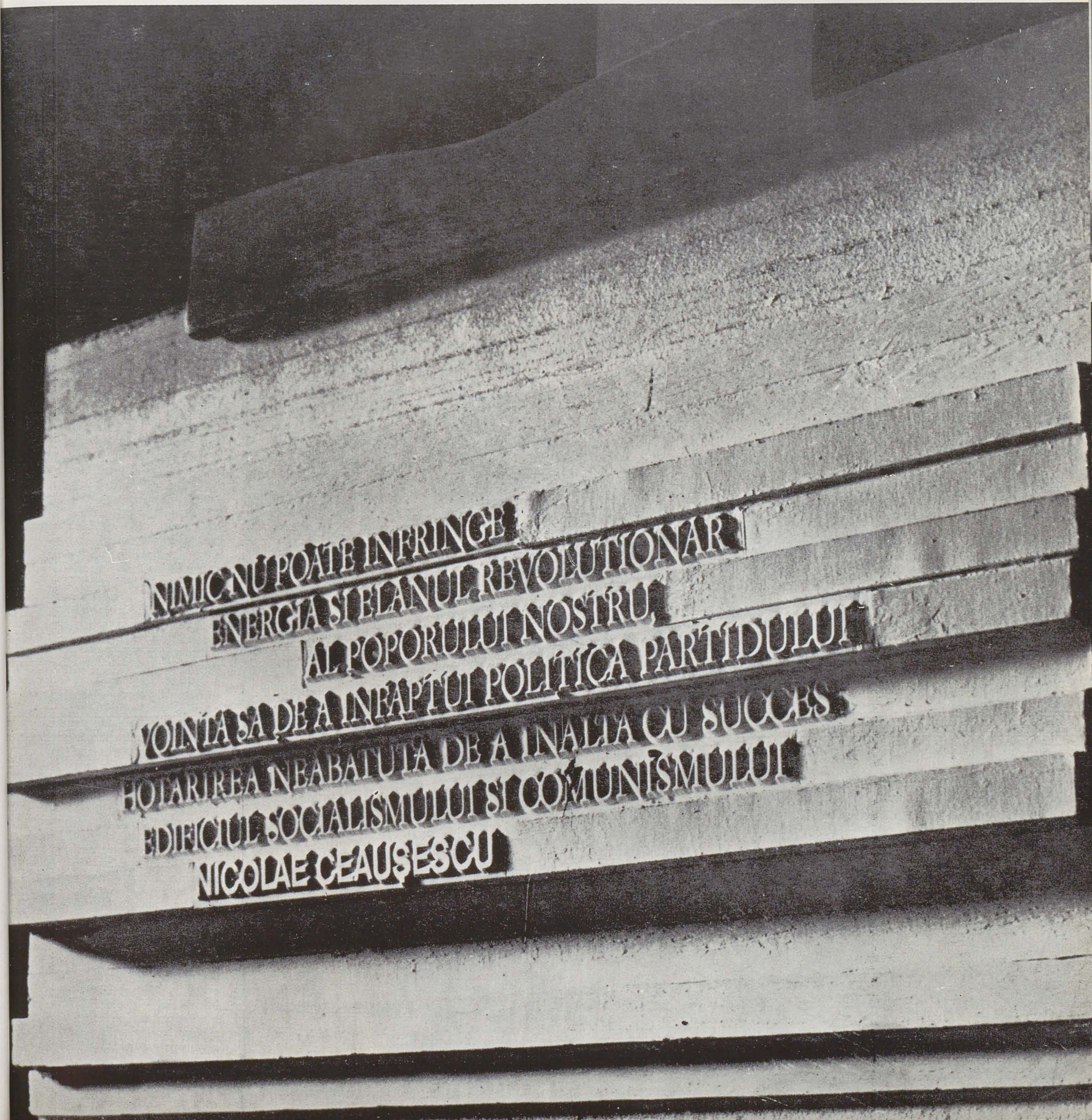




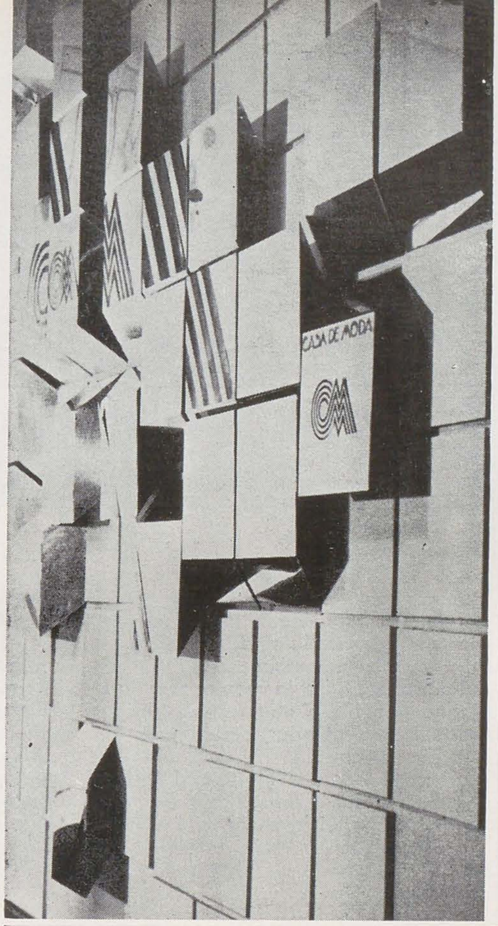

DESIGN
CULORI
ATELIER

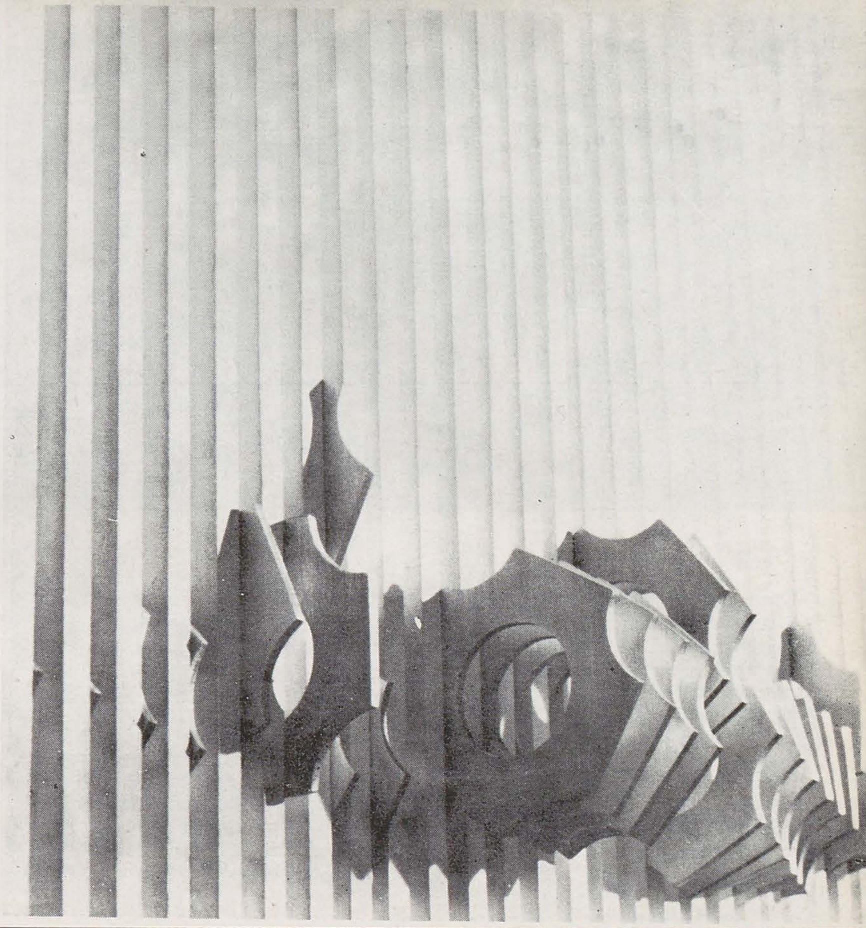
Realizăm acum un vast program de construcţii sociale - locuinţe, case de cultură, alte aşezăminte social - culturale. Oraşele şi satele patriei noastre se transformă rapid, căpătînd o înfăţişare nouă, modernă. Am dori ca dumneavoastră, artiştii plastici din toate domeniile şi specialităţile, să luaţi parte mai activă la această intensă activitate. Dorim ca unele din edificiile pe care le vom realiza în anii următori, într-o concepţie arhitecturală originală, să înglobeze şi lucrări de pictură şi sculptură, fresce, alte opere monumentale, care să le îmbogăţească artistic, punînd astfel în valoare şi capacitatea creatoare, imaginaţia, spiritul novator al artiştilor noştri.

NICOLAE CEAUŞESCU

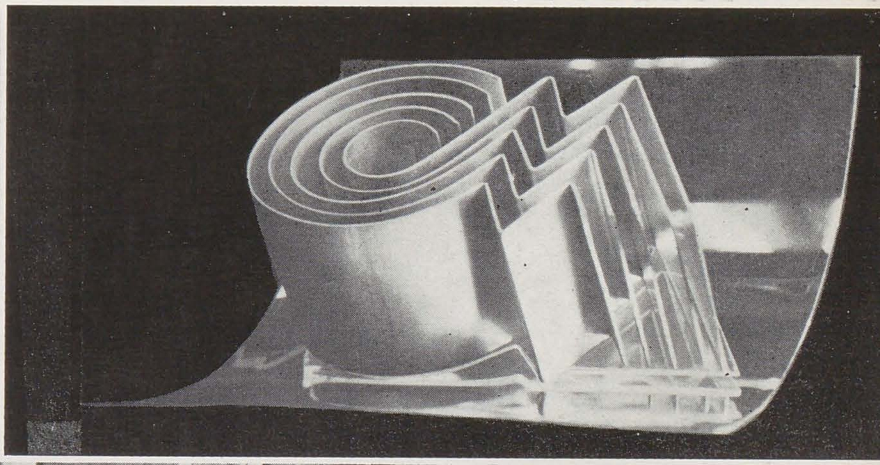

NIMIC NU POATE INFRINGE
ENERGIA SI ELANUL REVOLUTIONAR
AL POPORULUI NOSTRU,
VOINTA SA DE A INFAPTUI POLITICA PARTIDULUI
HOTARIREA NEABATUTA DE A INALTA CU SUCCES
EDIFICIUL SOCIALISMULUI SI COMUNISMULUI
NICOLAE CEAUŞESCU

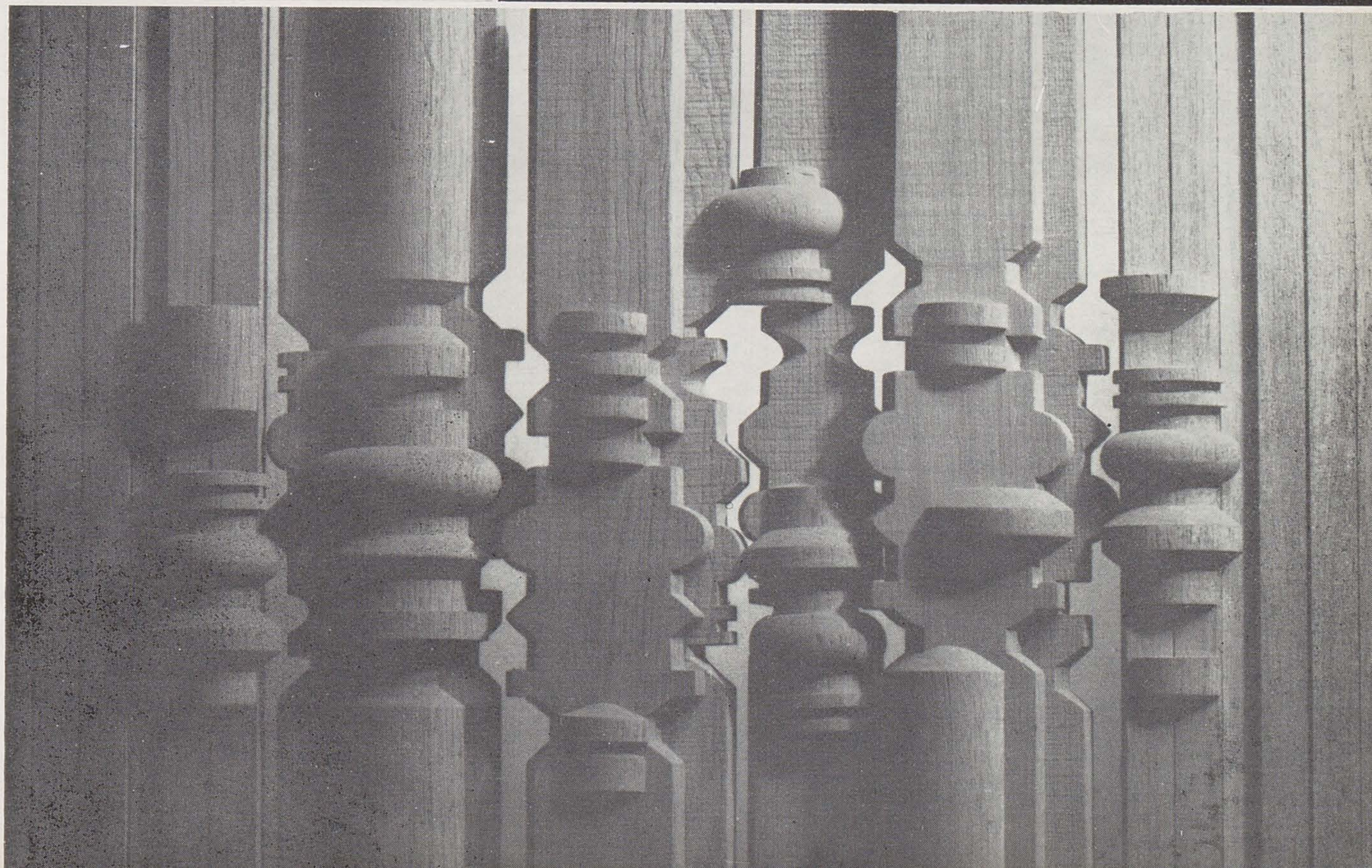
Dispunem (în ilustrația noastră) de un grupaj selectiv de elemente a căror diversitate – semne, simboluri, embleme etc. – reflectă diversitatea de tipuri de obiecte dintr-un mediu urban dat, pe care, în funcție de priorități, artistul are posibilitatea să le conceapă și să le execute integrîndu-le în structurile urbane. Funcționarea lor exemplară constituie una din preocupările esențiale ale demersului artistic, artistul raportîndu-se permanent unității teritoriale în care acționează, evitînd în felul acesta orice gratuitate, orice inutilitate care-l determinau pe Nicolae Iorga, cu patru decenii în urmă, să constate că adesea „facem pretutindeni lucruri care sînt pentru orice loc și care de fapt nu sînt pentru nici unul", cîtă vreme „un oraș este un organism, o viață, o formă particulară din felul de a se manifesta al unui popor, și tot ce se găsește în oraș trebuie să fie în legătură cu dezvoltarea lui, cu activitatea lui, cu menirea lui". Prin urmare vom avea mereu în vedere principalele funcții ale unei unități teritoriale, intervenția artistului, în concordanță cu ansamblul acțiunilor de urbanizare și sistematizare, urmînd a porni astfel de la recunoașterea acestei realități („als ob", „comme si") și a se orienta spre optimizarea limbajelor simbolice, articulate de obiectele de tipuri atît de diferite : punct de marcare a intrărilor în oraș, emblemă specifică amplasată la gara fluvială, embleme și firme pentru diferite unități socialiste de producție sau comerciale etc. Luate „în sine", obiectele pot prezenta interes pentru alcătuirea lor în funcție de respectarea unor norme artistice în vigoare. La o analiză morfologică se poate surprinde aplicarea particularizată, de la caz la caz, a unora sau a altora dintre aceste norme care imprimă astfel ansamblurilor de lucrări o factură stilistică proprie (vom remarca numitorul comun al caracterelor grafiei, textele, inscripțiile constituind unul dintre limbajele de bază ale vieții urbane ; vom remarca, de asemenea, practicarea multiplicării și reproductibilității ca atitudine caracteristică intervenției artistice în concordanță cu dezvoltarea industrială care asigură colaborarea dintre artă, știință, tehnică). Luate însă în ansamblul lor și integrate structurilor urbane, obiectele își dezvăluie de fapt importanța și valoarea lor socială. Și chiar un număr limitat de tipuri de obiecte ne permite să afirmăm că asemenea intervenții sînt în stare să sugereze complexitatea limbajelor vizuale utilizate în mediul urban contemporan, să supună dezbaterii publice organizarea comunicărilor interumane.

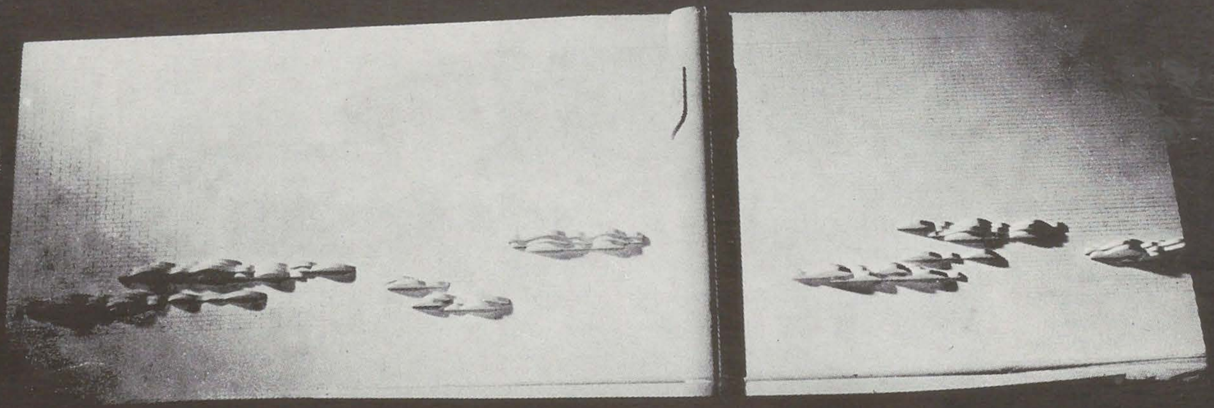

CASA DE MODA

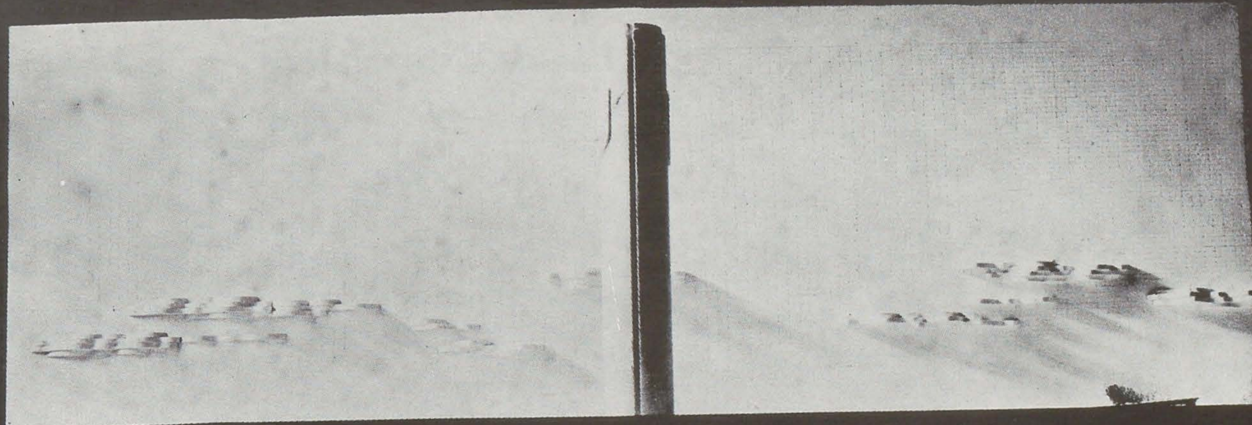


SA DE M









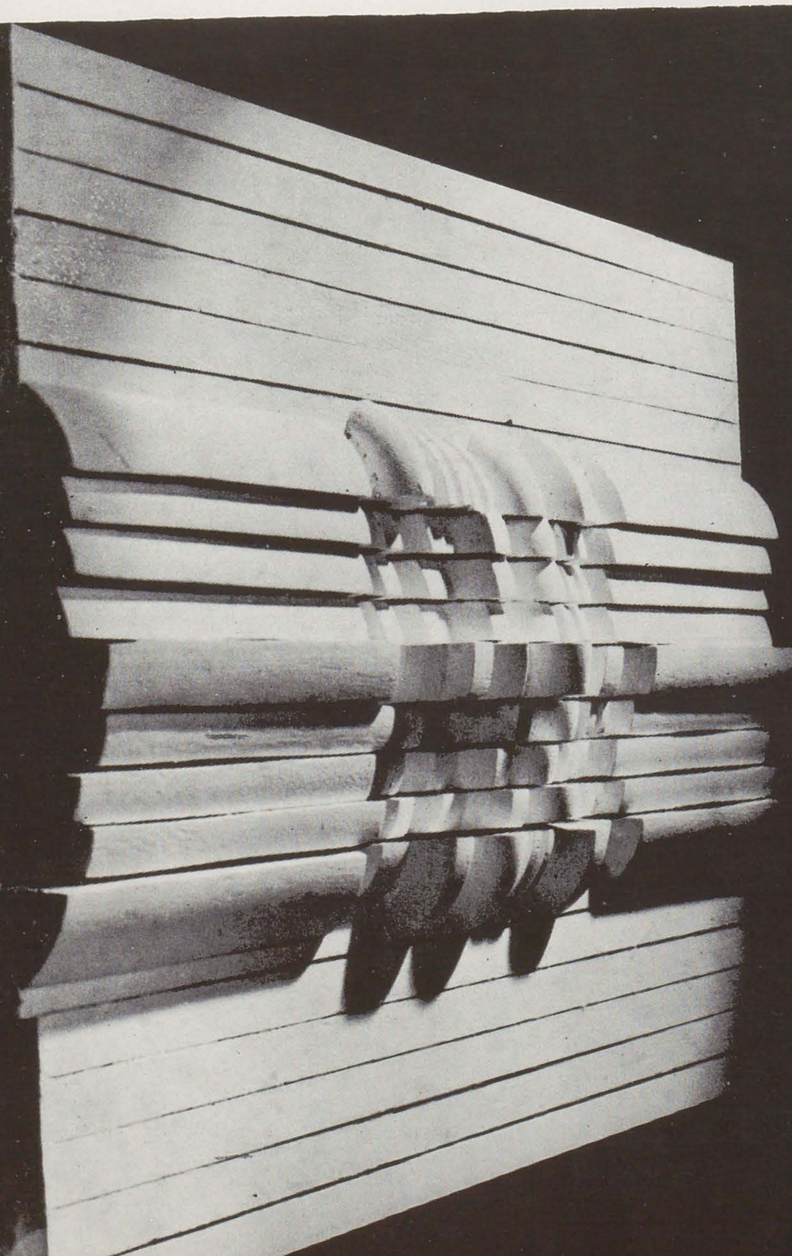
Dintre miriadele de mesaje care alcătuiesc lumea (Norbert Wiener) ne interesează sistemele articulate ale semnalelor de identificare caracteristice pentru obiecte, ființe, evenimente în mediul urban. Numitorul comun de bază al ordinii și al organizării acestor mesaje îl constituie fără îndoială *spațiul*. Spațiul însă, „care nu poate fi reprezentat în nici o formă, care nu poate fi înțeles și intuit decît prin experiență directă, este protagonistul arhitecturii" (Bruno Zevi).

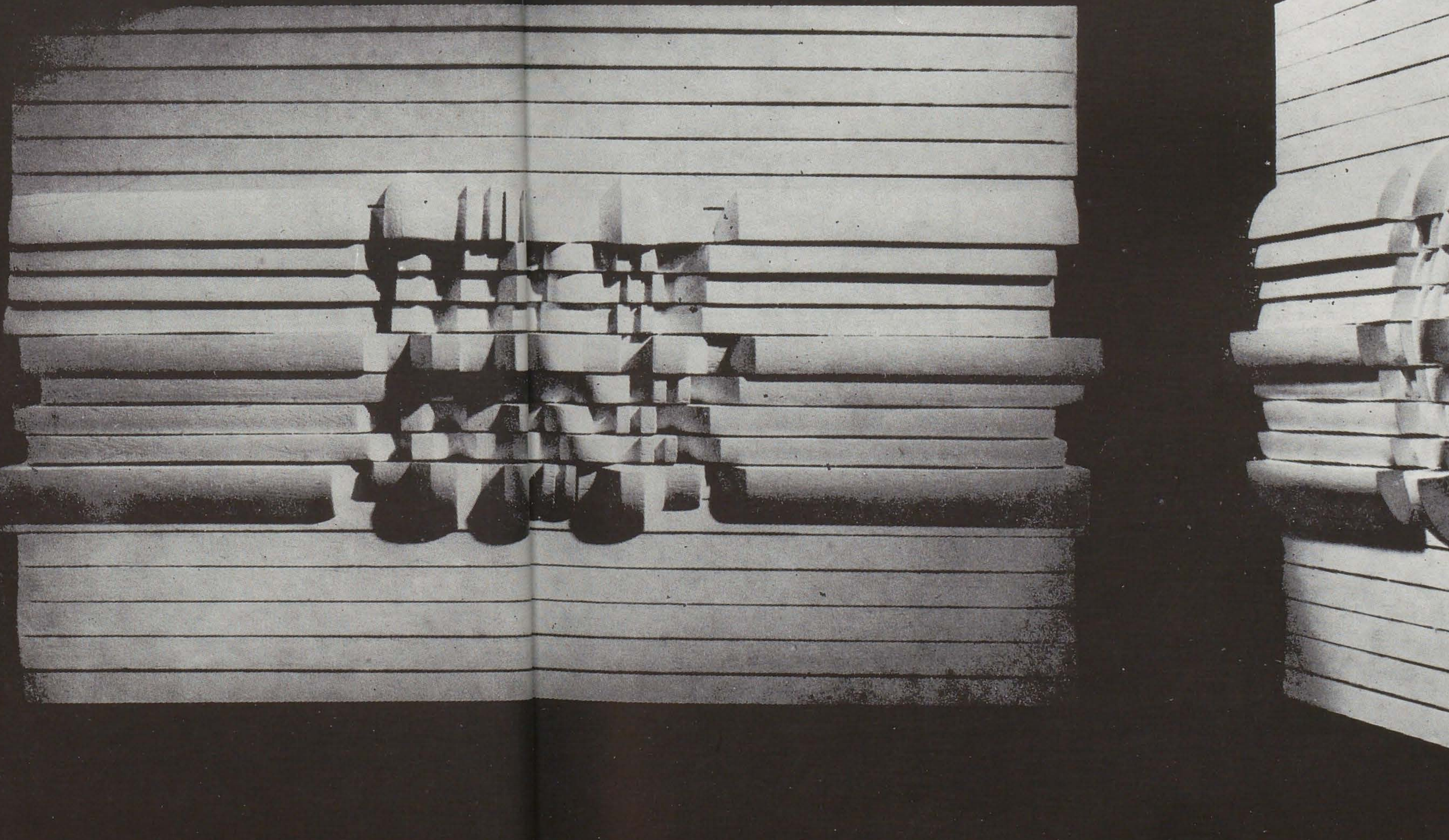
De la această apreciere pornind, se face în mod curent distincția între spațiu *interior* și spațiu *exterior*. Elementele materiale componente ale unei construcții, ale unui edificiu, constituind coaja, carcasa, granița concretă, limita exactă și precisă a spațiului interior, sînt în același timp *pauze* în curgerea spațială continuă. Iar ansamblul tuturor acestor pauze, în rîndul cărora intră astfel numeroase alte „construcții", de la monumente la zone verzi, evoluînd într-un spațiu arhitectural exterior, delimitează în schimb spațiul urbanistic, spațiul interior al unei cetăți. O abordare globală a integrării artei în social și a intervenției artistului în mediul urban va avea în vedere, cu necesitate, conceptul de spațiu ca loc al tuturor structurilor materiale și ca timp al diversității de procese care se consumă în limitele cîmpului de acțiune determinat de aceste structuri.

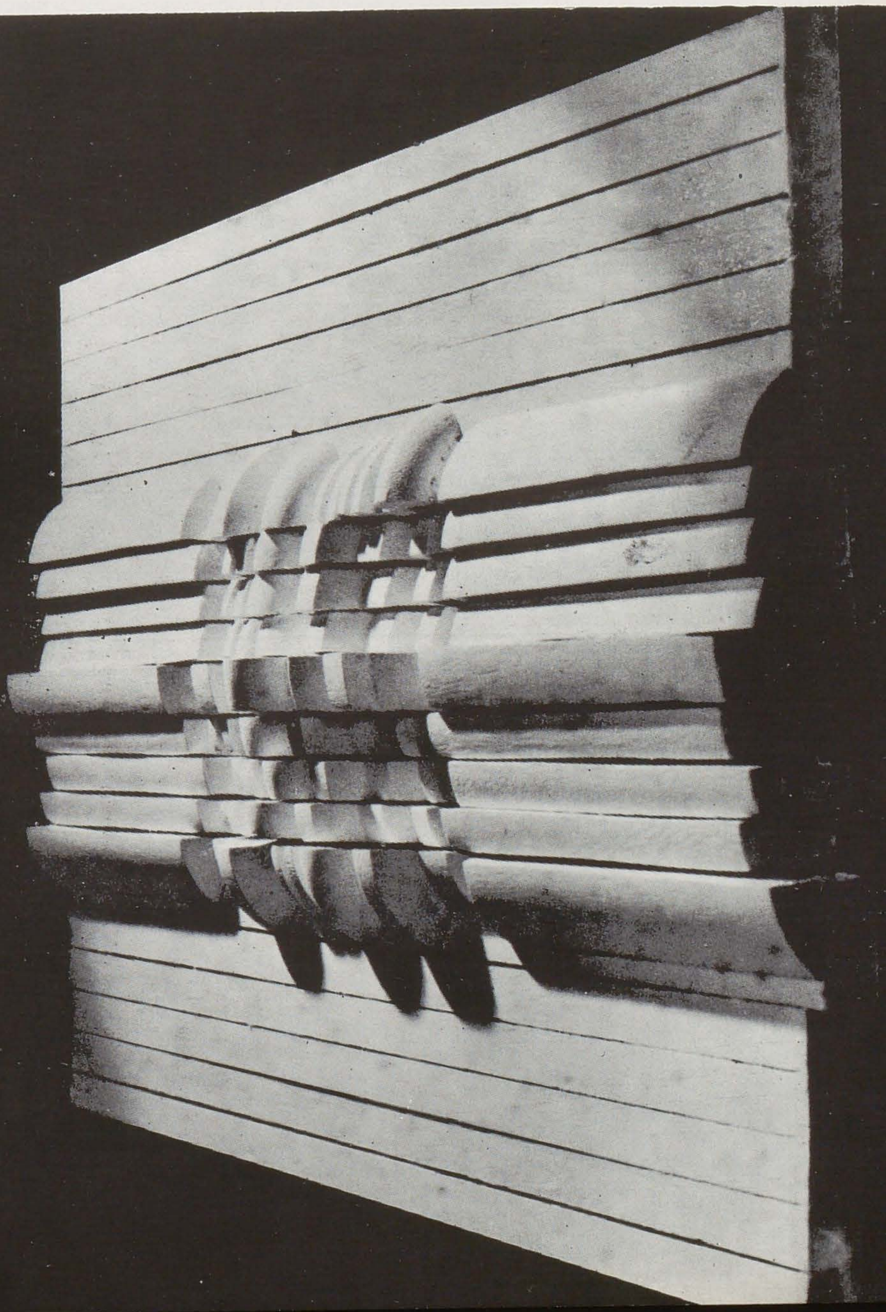
De obicei, în relațiile dintre viața artistică și viața socială din mediul urban, contribuția artistului sau a artiștilor se rezumă la dezbaterile privind amplasarea unui monument – nici o construcție nu poate fi izolată de ambianța ei, sau adecvarea unei compoziții murale edificiului căreia îi este destinată, sau mobilarea unui interior ori a unei zone deschise – parc, stradă etc. – cu obiecte de artă.

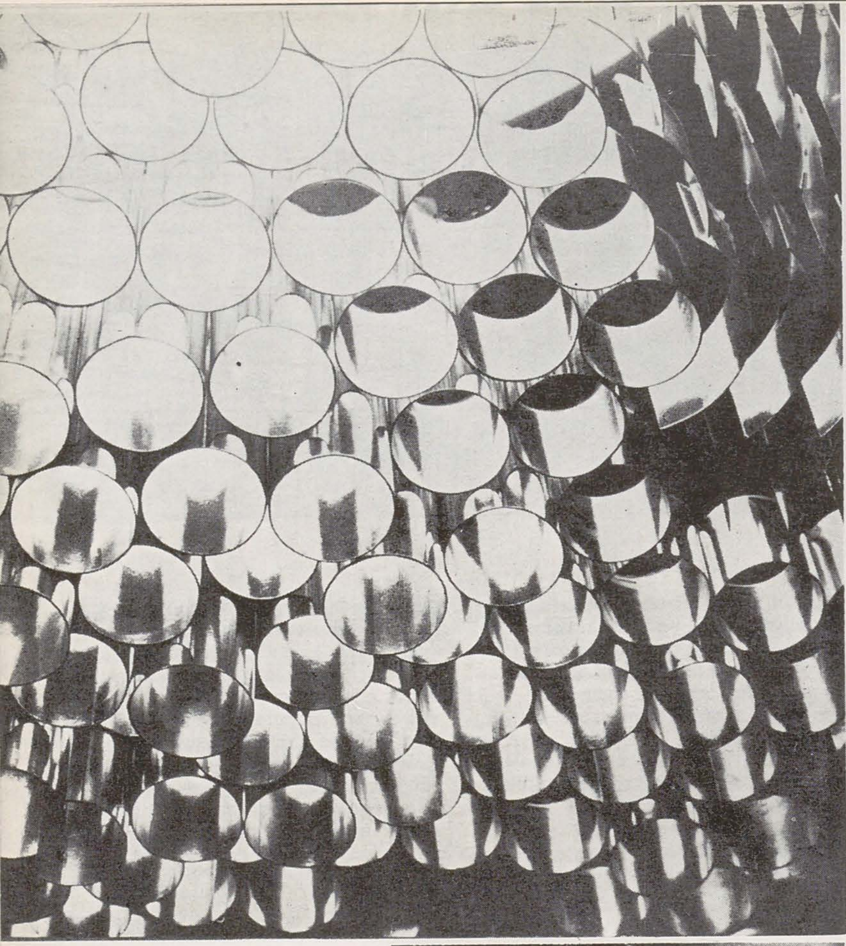
Soluțiile solicitate de toate aceste situații pot fi investite doar cu o capacitate restrînsă de a acționa dacă nu sînt permanent concepute și executate în funcție de spațiul urbanistic la articularea căruia participă. Independent deci de decizia urbanistului – personalitate cu profil complex și totuși ambiguu (Ernesto N. Rogers) – dar în mod necesar în acord cu aceasta, adîncirea relațiilor dintre viața artistică și viața socială impune raportarea deliberată a demersului artistic la ansamblul de probleme pe care dezvoltarea urbană le ridică. În această direcție se înscriu eforturile graficienilor, fiecare experiență, comportînd ambele aspecte : 1. propuneri de soluții privind conceperea și executarea unei lucrări ori unui proces ca atare și 2. raportarea acestora la spațiul urban.

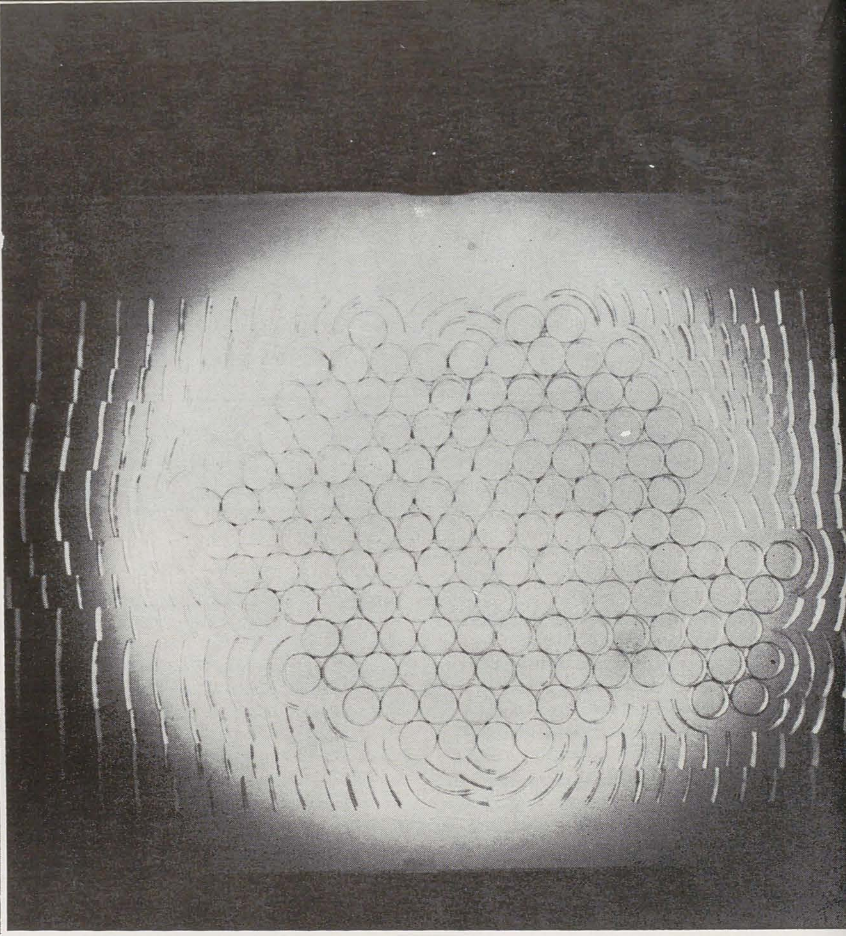
În măsura în care – asociate ansamblului de ilustrații din filele acestui grupaj pe care-l prezentăm – imaginile alăturate, reprezentînd lucrări de artă monumental-decorativă delimitînd spațiul și indicînd expansiunea acestuia, aduc o contribuție la definirea atitudinii creatorului, ele au menirea de a sublinia virtuțile expresive ale structurilor vizuale. Potențial – dacă ne referim la afirmațiile lui Kevin Lynch – orașul este în sine simbolul puternic al unei societăți complexe, iar coerența evenimentelor vizuale furnizate de un oraș îi asigură acestuia un puternic sens expresiv.











1. Structură – corp de iluminat, detaliu

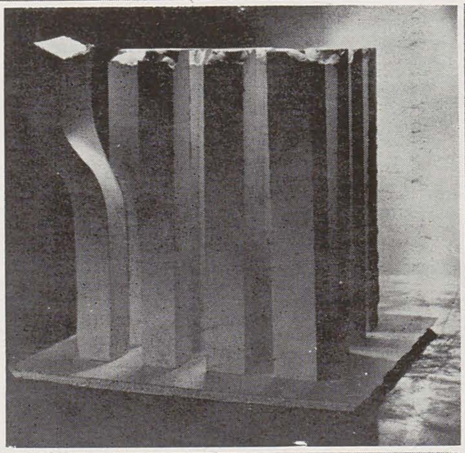
2. Structură – corp de iluminat, vedere frontală

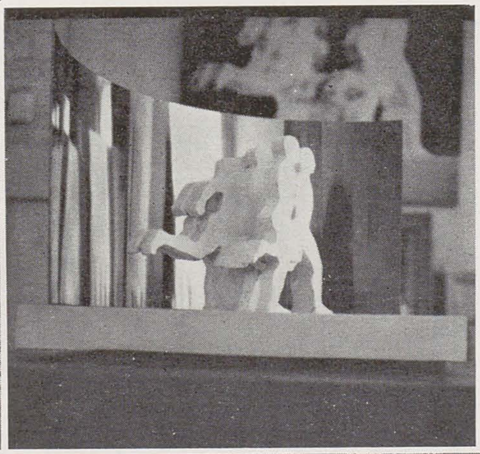
3. Formă spațială, varianta II, machetă

4. Grup sculptural, machetă

5. Formă spațială, varianta I, machetă

6. Grup sculptural, fragment

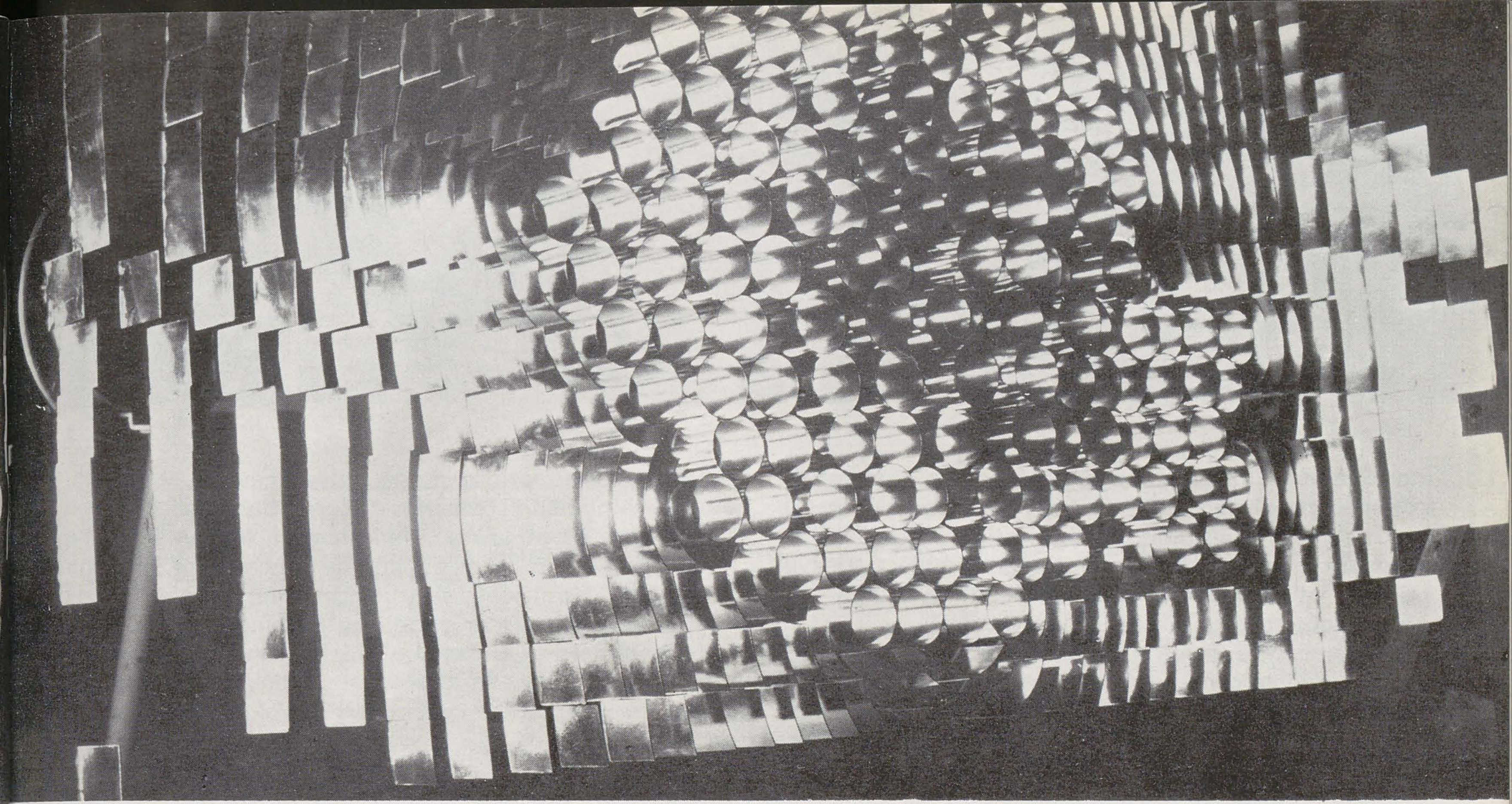


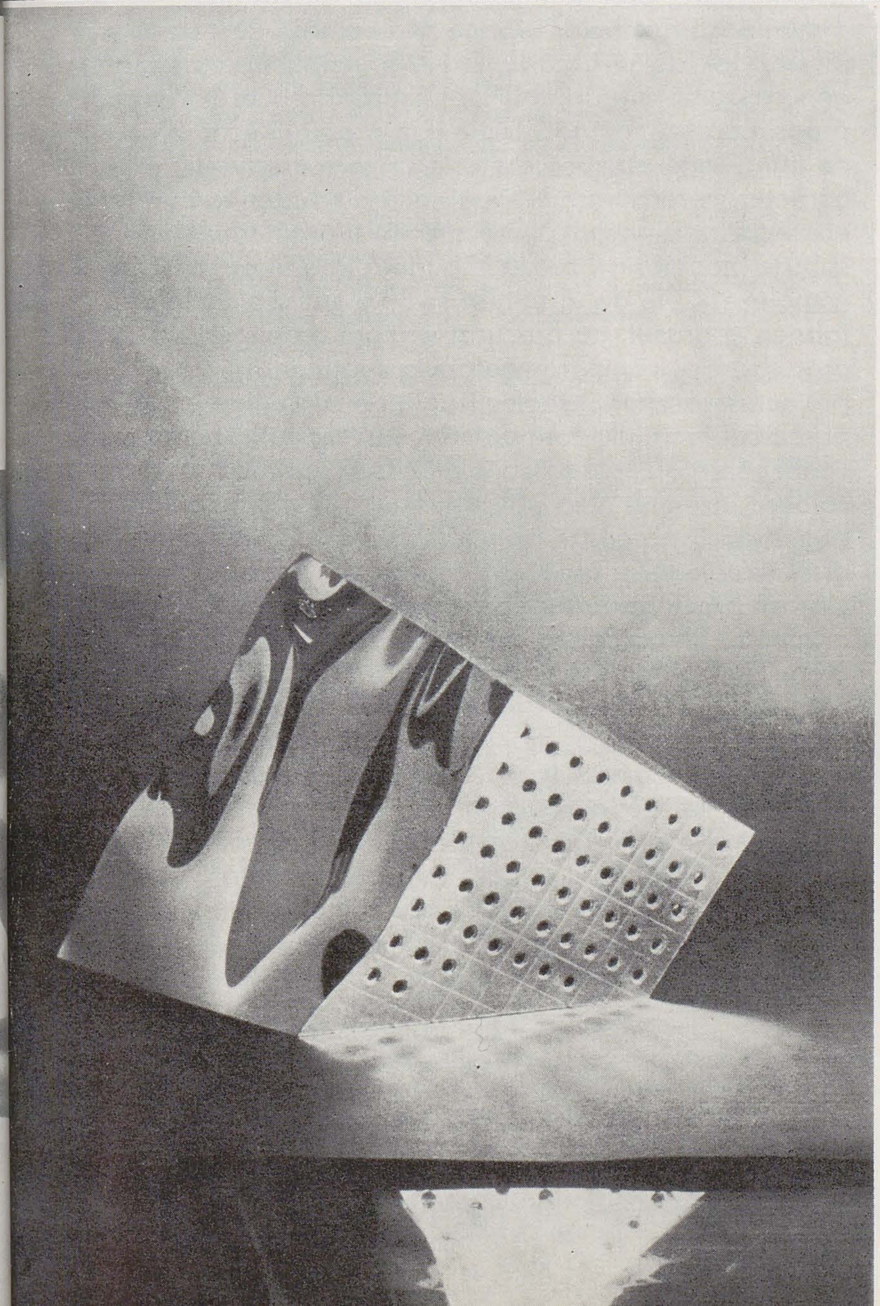


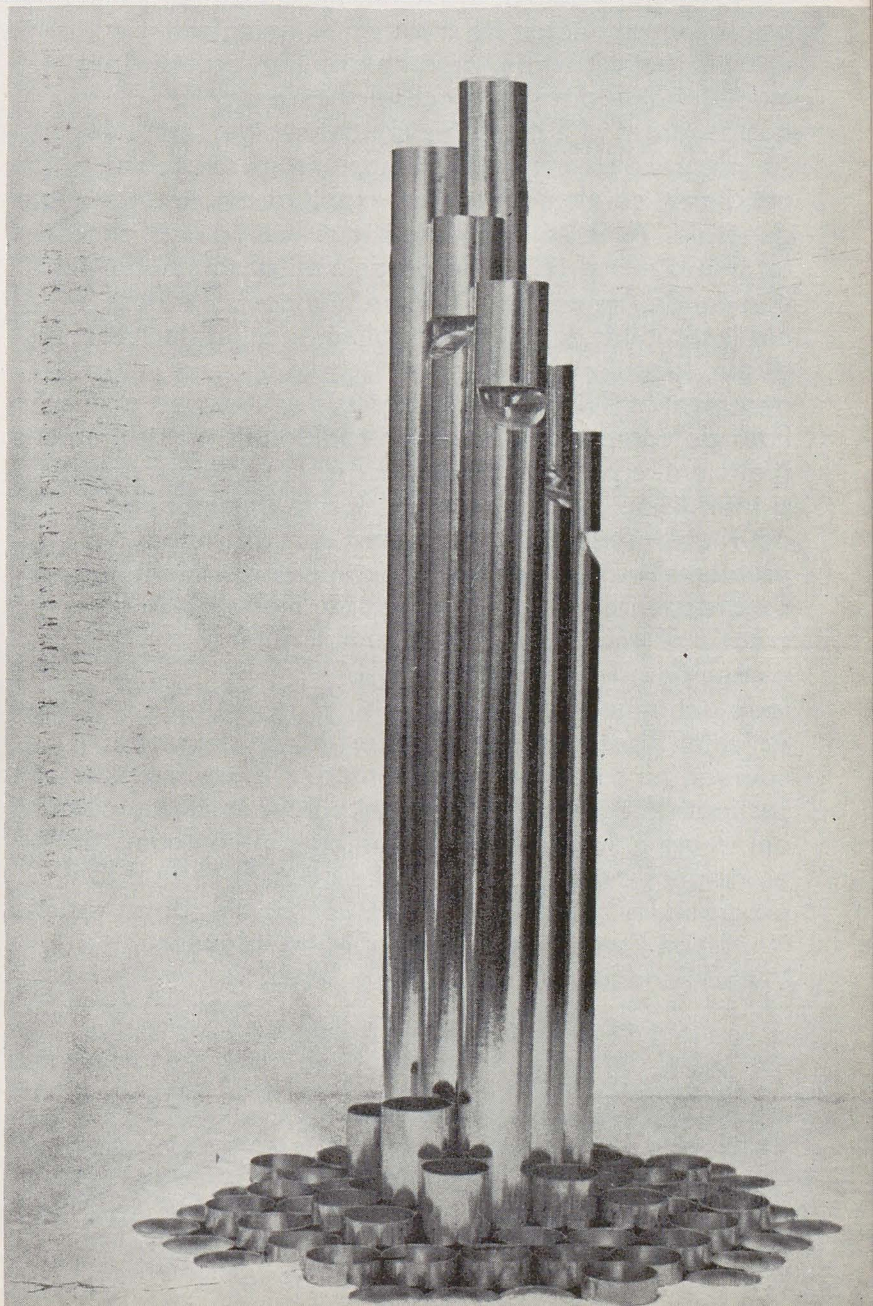
7. Structură – corp de iluminat, aluminiu, inox

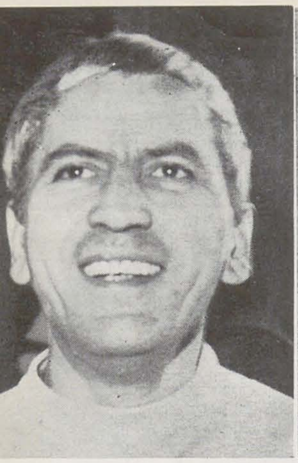
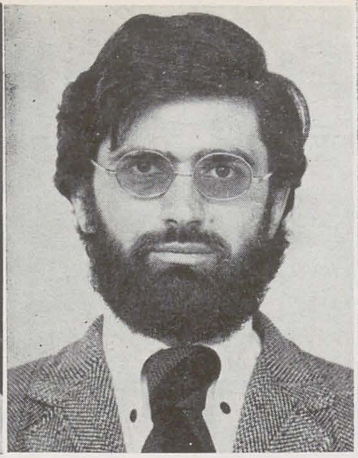
8. Formă spațială, fîntînă, machetă

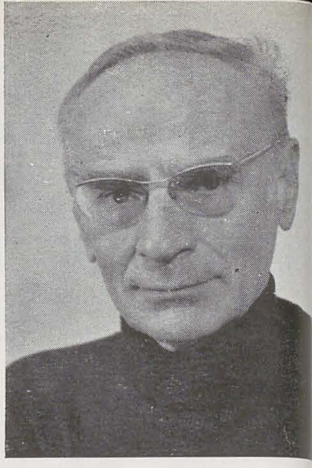
9. Formă spațială, fîntînă, machetă









Considerăm industrializarea drept fenomen caracteristic dominant al actualei etape de dezvoltare socială. În acest proces, căruia planificarea îi asigură ritmul de desfășurare și condițiile de atingere a obiectivelor urmărite, întîlnim martorii specifici pentru civilizația noastră contemporană, generați în procesul urbanizării a cărui corelare cu industrializarea se impune legic. Iată de ce cîmpul de acțiune propriu relației industrializare/urbanizare constituie un cîmp principal pentru creativitatea artistică. Dintr-un punct de vedere revoluționar, care impune modificări ale atitudinii și ale profilului însuși al artistului, acestuia i se asigură posibilitatea de a participa nemijlocit la construcția socială, de a contribui la organizarea mediului ambiant și a proceselor care aici se desfășoară : ,,Pe măsura evoluției sociale, omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianței sociale generale. Aceasta cere implicit și esteticii să abordeze tot mai direct problemele organizării ansamblului vieții oamenilor, ale cadrului în care muncesc și trăiesc, ale instituțiilor de utilitate publică, localităților urbane și rurale, locurilor de odihnă și agrement". (Nicolae Ceaușescu)

Față de comportamentul său tradițional, artistul, spre a fi eficient, e obligat să se adecveze unui demers multi și interdisciplinar, colaborînd cu alte domenii de activitate și creație și, dată fiind complexitatea problemelor ce-și cer soluții optime, individualitatea se subordonează spiritului de echipă, modalitățile de creație se acordă tehnicii și tehnologiilor contemporane proprii industriei.

Între acțiunile întreprinse în ultimul deceniu de Uniunea Artiștilor Plastici în această direcție, un program coerent, cu șanse de exemplaritate și fructificare, este susținut de echipa de graficieni care, constituită cu cinci ani în urmă și modificată pe parcurs în componența ei, numără astăzi, într-un stadiu avansat al finalizării programului reacomodat comenzii sociale, patru artiști : Napoleon Zamfir, Radu Stoica, Mihai Mănescu, Victor Feodorov.

Experiențele întreprinse și concluziile acestora, în zone urbane și industriale diferite – Bacău, București, Brăila, permit sintetizarea unui program alcătuit în funcție de priorități și posibilități de concretizare, adresat domeniului cuprinzător al vizualității. Propunerile de intervenție ale artiștilor aparțin astfel funcției instrumentale a artei designului urban. Începuturile urbanizării moderne în țara noastră coincizînd, se poate spune, cu începuturile construcției sociale socialiste, principalele direcții ale renovării urbane – conservarea, restaurarea și reamenajarea sînt înscrise în proiectele de sistematizare, prin care se urmărește dezvoltarea armonioasă a zonelor urbane și a celor în curs de urbanizare, asigurarea funcțiilor principale ale orașului, generalizarea unui ritm al desfășurării proceselor sociale propriu civilizației industriale. Un program echilibrat de intervenție artistică are prin urmare un dublu caracter, corectiv/proiectiv, și, acordînd atenția cuvenită elementelor de grad și importanță diferită care sînt supuse modelării, vizează îmbunătățirea unor ecosisteme complexe. Cele două unități sociale supuse cercetării, fabrica și orașul, au procurat echipei propuneri de organizare și compartimentare a spațiilor, de proiectare a unor sisteme vizuale de comunicare, pe parcursul lucrului făurindu-se însuși modul de a lucra, conceperea obiectelor ori a proceselor punînd în valoare însemnătatea utilizării multiplului și îmbinarea armonioasă a acestui principiu cu valori tradiționale ale artei românești și ale culturii populare, ceea ce vizează cristalizarea unor expresii stilistice proprii, originale. Pe parcursul activității, rezultatele fiecărei etape au fost expuse în ansambluri expoziționale organizate pe teme și au fost supuse dezbaterii publice, cu participarea celor mai diferiți factori din viața socială, politică, economică și artistică, la București, la Bacău, la Brăila.

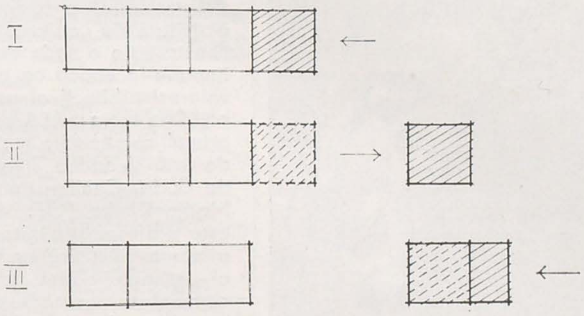
Prezentînd o sinteză a acestor rezultate, cei cinci coautori ai expunerii de față nutresc speranța de a suscita interesul cititorului pentru complexitatea procesului de modelare urbană, imperativ al construcției socialiste din România.

ARTĂ ŞI LIMBAJ ÎN ARHITECTURA ŢĂRĂNEASCĂ

Orice apropiere între artă și limbaj își află o motivație implicită în similitudinea atît de accesibilă (însă nu mai puţin profundă) întemeiată pe un al treilea termen, care e natura. „Un cuvînt este un arbore . . . o ființă specifică" ce „nu poate fi ușor transportată, transplantată, tradusă" (Constantin Noica). Această organicitate a cuvîntului este în egală măsură un atribut al artei, dependentă fie și avatarurilor corpului, prin intermediul imaginației (Alain). Nu întîmplător astfel de relații devin vizibile atunci cînd sînt cercetate, în sfera creației artistice țărănești contemporane, fenomenele dialogului cu acumulările tradiției și contraponderea lor, dată de răspunsul la solicitările universului urban actual. Permeabilă presiunilor fluctuante ale limbajului citadin, arhitectura țărănească a prezentului este de pe altă parte atașată suportului ei istoric. Ea se confruntă cu noutatea care i se impune sub forma facilităților vieții moderne, sau triumfă odată cu moda orășenească. Dar mișcarea spre exterior, această voință permanentă de absorbție, cîteodată neselectivă, este contrabalansată de o mișcare inerțială împlinită aproape simultan. Variantele dezvoltării celor două tendințe, uneori disjuncte, se interferează altă dată, dînd naștere unor produse care, cînd nu sînt hibride, apar pline de interes ; și — simptomatic pentru paralelismul limbaj—artă — geneza noilor vocabule răspunde îndeajuns de frecvent unor fenomene metalingvistice de tipul figurilor retorice.

Această înrudire devine, însă, evidentă abia după încercarea aplicării unor modele, în primul rînd a celui matematic, aparent imediat posibilă și eficace. Avem aici în vedere simplitatea aproape schematică pe care o vădește grupajul funcțiilor în casa țărănească și aparentul joc combinatoriu corespunzător al diviziunilor interioare.

Se poate adăuga că o simplitate asemănătoare constituie amprenta vizibilă a oricărui grafic figurînd creșterea necesităților și funcțiilor proprii locuinței rurale. Dar este suficient să ne întoarcem la punctul logic de început al oricărei evoluții. Casa cu o încăpere cumulează, distribuie și pune în relație momentele succesive sau complementare ale activităților legate de ciclul zilnic într-un spațiu unic. Ea evocă deci numărul Unu, conținînd în sine premizele multiplului, „întregul" pasibil de infinită diviziune, ca și microcosmosul unității, pasibil de repetare, disponibil diverselor manipulări. Evocă deopotrivă celula biologică rezumat al organismelor mai complexe. Casa monocelulară devine astfel germen al unei dezvoltări liniare sau arborescente, avînd astfel drept nucleu și principiu dinamic generativ focul (vatră, cuptor ș.a.). În fine, al treilea termen de apropiere, moment de sinteză al dialecticii abstract-concret, natural-artificial, se arată a fi limbajul ; cele trei oglinzi își împrumută și compun reflexele la nivele diferite pe o scară a complexităților planimetrice. Un element comun și nu cel mai puțin specific este furnizat de șansa aplicării schemelor de creștere de la simplu la complex. S-au stabilit pentru locuința sătească două metode de amplificare dependente unor secțiuni cronologice : una plecînd de la o specializare internă a funcțiilor (secolul XIX) și o alta care este creșterea prin adăugare (tipică veacului XX). Finalitatea lor, identică, rezultă din două tendințe divergente de mișcare : una centrifugă, cealaltă centripetă. Dar combinarea celor două scheme se află la rîndu-i dotată cu capacități genetice. Este cazul primului exemplu propus.



Se surprinde aici nașterea unui organism planimetric ilustrată printr-un grafic scindat în trei timpi. La primul, o unitate se adaugă corpului inițial : este o „anexă" — „bucătăria de vară". La al doilea, ea se desparte de organismul la care aderase și se deplasează la o anumită distanță. În această etapă este încă „bucătărie de vară". În fine, la ultimul, ca și cum ar fi adoptat prin simpatie prosperități ale trunchiului căruia i se atașase, își adaugă la rîndu-i o anexă, devenind locuință. Procesul sugerează repetiția ciclică și, dată fiind diferența de mărime între prima și a doua locuință, posibilitatea de a-l asimila unei formule de progresie numerică ce poate fi ușor figurată.

Desigur, ar însemna să abuzăm dacă am cere aplicația imediată a acestei formule. Este evident că alcătuirea sau destrămarea formelor de plan se refuză oricărei formalizări. Tocmai de aceea trecerea la modelul lingvistic este preferabilă pentru moment ; dar nu o putem săvîrși înainte de a puncta analogia transferului de calități între cei doi termeni : „corp principal" și „anexă" cu fenomenul biologic al „simbiozei". Căci un transfer asemănător prin consecințele sale apare dacă se concepe această situație în domeniul limbajului. Cele două planuri ale „funcției" și „spațiului" ar putea fi echivalate prin „conținut" și „expresie". Este clar că același spațiu dobîndește două funcții succesive, diferite fără a fi opuse. O astfel de relație ne face să ne gîndim îndată la conceptul de „eufemism". Noua retorică îl adoptă și îl face să desemneze orice îndepărtare de la „forma pură" a unui enunț („grad zero") prin substituție și adăugare de sensuri noi ce nu denaturează enunțul, totuși în întregime. Noua antropologie (de exemplu Gilbert Durand) îi mărește sfera de aplicabilitate de la enunțuri (fragmente de discurs) la emblemele imaginarului (imagini, unități ale discursului) și-i amplifică unghiul devierii pînă la acceptarea unor unități de sens opuse celor din grupajul inițial.

Această cuprindere lărgită ne-ar permite să asociem categoriei „eufemismului" schimbarea descrisă. Căci, într-adevăr, un spațiu dat și „calificat" pentru o anumită funcție (grad zero) o modifică prin contagiune și devine suportul unui nou conținut.

Al doilea exemplu propune un caz de eufemizare mai pronunțată, pînă la pragul absorbției unor sensuri opuse conținutului primar.

De data aceasta ea se aplică exteriorului casei țărănești contemporane, un fel de rudă săracă a domeniilor de cercetare, ocolit, în general, în studii și monografii. Desigur, este vorba de un fenomen împlinit sub ochii noștri spre în afară. Intersecția celor doi vectori nu face decît să definească un proces genetic în curs, remarcabil prin diversitatea sa combinatorie.

MIHAI ISPIR

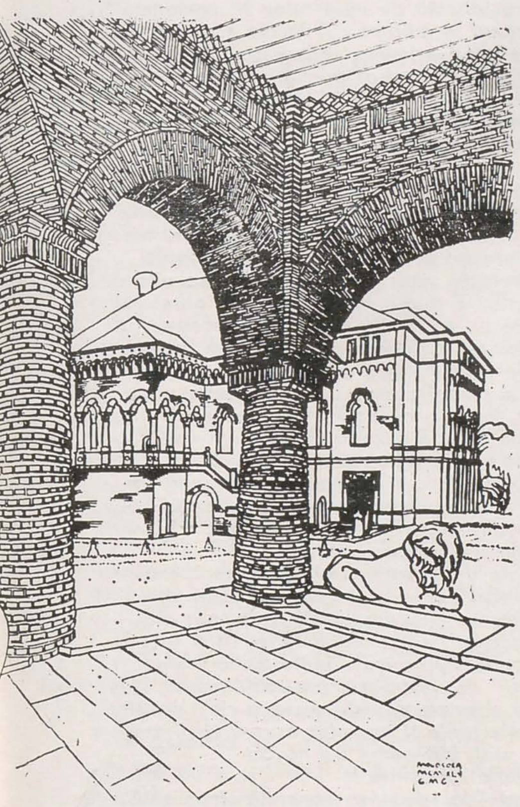
Portretul lui G. M. Cantacuzino de Milița Petrașcu

cărți/idei

DIMENSIUNILE UNEI RESTITUIRI: G. M. CANTACUZINO

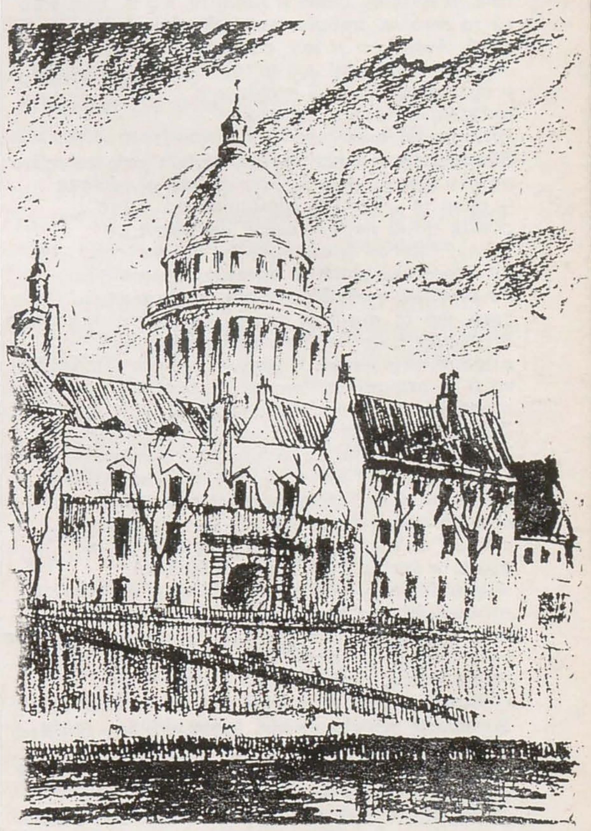
Apariția aproape simultană a două volume de G. M. Cantacuzino – *Izvoare și popasuri*, la editura Eminescu și *Pătrar de veghe* la Dacia – permite readucerea în atenție a gîndirii unei personalități importante pentru cultura românească. Este o evidență și nu doar o figură de stil a spune că G. M. Cantacuzino, recunoscut, în general, ca precursor al arhitecturii noastre noi, ca profund cunoscător și valorificator al moștenirii culturale a trecutului și ca remarcabil profesor, este, în fapt, puțin cunoscut.
Cele două volume – îngrijite și consistent prefațate de Adrian Anghelescu – vin ca o necesitate, ele *centrează* interesul publicului cititor. Primul este o cuprinzătoare antologie din eseistica și publicistica lui G. M. Cantacuzino. El conține, aproape integral, textele din *Izvoare și popasuri* (din 1934), *Arcade, firide și lespezi* (din 1932), *Introducere la studiul arhitecturii*, micul volum cu care autorul debutează în 1926, eseul critic *Palladio* publicat în franceză în 1928 (tradus aici de Ileana Cantuniari), unele conferințe, studii, articole, recenzii, note, cronică plastică din „Simetria", „Revista Fundațiilor regale", „Viața românească", „Revista istorică română" etc. Al doilea volum este retipărirea unui personal, fiindcă mai ales itinerar spiritual, jurnal de călătorie din 1938.
Sînt, fără îndoială, necesare alte cîteva date : George Matei Cantacuzino, fiul diplomatului N. B. Cantacuzino, s-a născut la Viena, în 1899 ; după absolvirea liceului participă, ca voluntar, la primul război mondial; în 1918, împreună cu prietenul său Horia Teodoru, desenează în Moldova „documente arheologice" ; împreună cu același pleacă la studii la Paris, aici li se alătură Ion Jalea, Catul Bogdan, Horia Creangă. În 1920 începe lucrările de restaurare ale palatului de la Mogoșoaia ; în 1923 înființează un birou de arhitectură ; execută proiectul Băncii Crissoveloni, proiecte de cule și case de țară. În 1929 obține diploma la Beaux-Arts, la Paris. Din 1930 concepe ansamblul de la Eforie, hala I.A.R. la Brașov, Casa Radiodifuziunii de la Bod, biserica din Tețcani ; prezintă un ciclu de conferințe – ce vor fi cuprinse în *Arcade, firide și lespezi* – pe tema „Arhitectura românească" la Societatea de difuziune radiotelefonică. În 1931 deschide o primă – și remarcată – expoziție de pictură. Participă la elaborarea „Planului director de sistematizare" a capitalei, are o bogată activitate de conferențiar și publicist, construiește o serie de edificii care îl va impune în epocă ca pe unul dintre cei mai valoroși arhitecți ai noștri. În 1938 și 1939 călătorește în S.U.A. În toamna lui 1939 apare primul număr (din seria de 8) al caietelor de artă și critică *Simetria* redactate la început de G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu, Matila Ghyka, P. F. Miclescu. Între 1942–48 este profesor suplinitor de „istoria și teoria arhitecturii" („Era un magician al cuvîntului și al desenului : idei clare, enunțate direct completate cu schițe expresive... Avea un incontestabil talent retoric" scrie un fost student dr. arhitect Radu Patrulius).
În 1947 îi apare volumul, semnificativ intitulat *Despre o estetică a reconstrucției*.
În cadrul Direcției monumentelor istorice lucrează, din 1953, la catalogarea vechilor monumente și lăcașuri de artă românească ; din 1956 restaurează unele ctitorii din nordul Moldovei. Moare la Iași, la 1 noiembrie 1960.
În 1964 apare tratatul *Despre arhitectură* al lui Vitruviu, în traducerea și îngrijirea lui G. M. Cantacuzino, Gr. Ionescu, Traian Costa.
Parcurgerea atentă a scrierilor lui G. M. Cantacuzino dă indicații asupra clasicismului său funciar, constitutiv. Observăm că, încă de la debut, el apare ca „format", fixat asupra dominantelor concepției sale.
Reluările, succesivele reveniri asupra unei probleme sînt explicate prin năzuința de clarificare, de limpezire, de disciplinare mentală – *încerc a înțelege*, repetă – căreia îi corespunde efortul de precizie a expresiei, aspirația către desăvîrșire și echilibru. *Hotarele armoniei umane... sînt stabile, conținînd veșnica preocupare a fericirii care, la urma urmei, rămîne scopul primordial.* În consens cu accepțiile moderne ale clasicului, el consideră că *a fi clasic nu consistă în aplicarea dogmatică a unui stil, ci într-o anumită stare de spirit. A fi într-o stare sufletească clasică înseamnă să n-ai pretenții de a nega trecutul, ținînd totuși seama de exigențele prezentului. Să fii clasic înseamnă să statornicești puntea care leagă vremurile duse de cele viitoare.*
Cuvîntul clasic nu trebuie să deștepte în noi imaginea unui fronton sau a unei colonade, ci o stare sufletească armonioasă fără impertinența novatorilor și sărăcăcioasa uscăciune a arheologilor (scrie în „Introducere la studiul arhitecturii", eseul cu care debutează) iar în 1940, în cadrul „dicționarului" de termeni publicat în „Simetria" precizează : *clasicismul ar fi o stare de echilibru sufletesc între cunoștință și sentiment, o stare de echilibru între personalitate și tradiție, o atitudine de seninătate a prezentului între trecutul cunoscut, judecat, înțeles și viitorul intuit, pregătit, provocat. Deci prin clasicism nu înțelegem un stil, nici o evoluție a stilurilor ori o înrudire de forme, dar prin clasicism înțelegem o atitudine morală.*
Îl preocupă înalta conștiință artistică, seriozitatea, gravitatea angajării în acțiunea culturală : *Nu există estetică fără etică. Acest postulat este de altfel baza întregului meu crez.* Înțelege să ia de obicei în considerare „eterogenia scopurilor".
Vom decupa și regrupa apoi cîteva teme abordate, cîteva subiecte predilecte : concepte abordate adesea, în primul rînd arta populară și specificul național : *„... eu cred că viața noastră plastică trebuie privită cum un biolog privește viața în devenirea ei. Arta populară nu este un fragment sau un capitol aparte al vieții noastre spirituale. Dînsa este chiar nucleul acestei vieți, de unde toate manifestările celelalte mai mărginașe își trag vlaga, primind totodată înrîuriri străine.*
Abordarea artei populare cu metodologia deprinsă din cea „cultă" nu îl satisface : *De fiecare dată cînd vorbesc de arta populară am impresia că vocabularul obișnuit nu este adecvat. Cuvîntul compoziție, sentiment, timp, epocă, evoluție nu se aplică la conceptele lor obișnuite, pentru că metoda acestei arte anonime e cu totul alta și cu totul altele sînt mijloacele de exprimare.*
Pentru arta populară, *expresia cea mai deplină și cea mai acuzat sintetică a fizionomiei noastre spirituale, timpul, nu există, zadarnic am căuta epoca. Executată din materiale efemere secretul duratei sale stă în neîncetata ei reînnoire sau, altfel spus : veșnicia care se preocupă așa de puțin de noi și de care vorbim atîta se poate simți și în formele care reîncep, nu numai în cele care durează. Astfel pe pămîntul românesc ea se simte deci mai bine decît oriunde.*
Încrederea în virtuțile creatoare ale poporului este nedezmințită : *Alecsandri spunea că românul s-a născut poet. Cred că el este mai repede născut artist. Poporul nostru este un artist care așteaptă să fie pus la încercare.*
Arta noastră, scrie autorul dintr-o perspectivă poate prea unilaterală *a luat calea discrețiunii, însușindu-și un caracter ermetic și recules, schițînd numai în armonia naturală, premisele unor tendințe de spiritualitate, unor emoții reținute, unor mărturii aproape înăbușite.*
Referindu-se la „geniul locului" în vechea noastră arhitectură, G. M. Cantacuzino scrie : *„Neavînd prilejul să ne dezvoltăm temele plastice pe o scară mare, toată arta noastră constructivă a trebuit să recurgă la subunități de proporție, pentru a salva demnitatea concepției. Dar în această lungă sforțare de a exprima teme mari cu mijloace puține și într-un spațiu socotit, experiența vechilor maeștri ajunsese la o mare dibăcie".*
Rolul vestigiilor, al monumentelor vechi, adevărate *pietre de hotar, puncte geodezice* în geografia spirituală românească, este astfel precizat în concepția sa : *Nu sînt pentru atitudinile retrospective, dar cred că priveliștile punctate de operele trecutului sînt locuri prielnice în care gîndul se simte în securitate pentru a visa viitorul.*
Preocuparea „viitoristică" este de un nezdruncinat optimism, iar ideile își mențin valabilitatea : *problema pentru noi nu este de a reduce la o estetică regională curentele generale, ci dimpotrivă de a valorifica vechea noastră zestre regională, aducînd-o la un interes general pe marele plan al operelor nepieritoare. Într-o epocă ce aparține stilului funcțional și disciplinei constructive, pentru echilibrul între trecut și viitor e bine să știm că nici o formă superioară a esteticii românești nu va putea lua ființă dacă se nesocotește această bază tradițională, acest fundament pe care elementele noi în armonie cu viața de azi, în acord cu rîvnele noastre va putea să se înalțe.*
Printre temele de dezvoltat din arhitectura țărănească, el consideră de exemplu cerdacul ce *corespunde climei și obiceiurilor țării. Este salonul aerian... Mai mult de jumătatea anului cerdacul este partea cea mai vie a casei,* dar în critica de arhitectură concretă veștejește *cele mai neașteptate maimuțării... excesul de balcoane masive, de sanatorii, care întristează majoritatea fațadelor moderne ca niște saltare.*
Cum e și normal, în scrisul său problemele arhitecturii și urbanismului sînt foarte numeroase, de la considerații teoretice generale la publicistica partizană, „la zi".
Arhitectura unei țări este poate cea mai exactă expresie a istoriei sale și nimic nu ne dă o intuiție mai sigură a trecutului și o mai autentică cunoștință a unei civilizații.
Observăm că optimismul său referitor la viitorul arhitecturii noastre este condiționat : *Cu zestrea artei populare, cu vechile amintiri bizantine,*

1. Curtea de la Mogoşoaia
(Reproducere din *Simetria*, nr. VII, 1946)

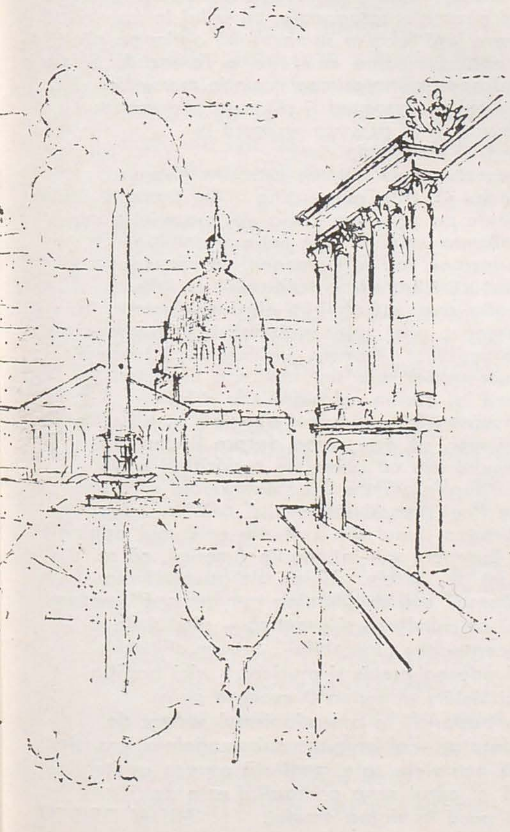


13. La Salute
(Reproducere din *Simetria*, nr. IV, 1941—1942)

14. Pantheonul. Paris
(Reproducere din *Simetria*, nr. IV, 1941—1942)

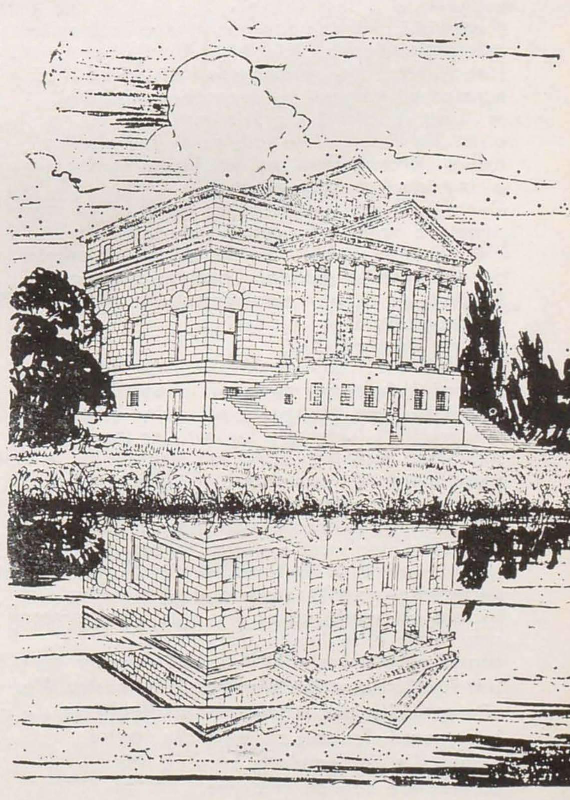


18. Domul Invalizilor. Palatul Bourbon şi Piaţa Concordiei
(Reproducere din *Simetria*, nr. IV, 1941—1942)



20. Arhitectură barocă
(Reproducere din *Simetria*, nr. VII, 1946)

25. Vila Malcontenta
(Reproducere din *Simetria*, nr. VII, 1946)



cu darul decorativ al românului, cu spiritul lui inventiv și fantezia lui proprie, viitorul poate fi privit cu încredere. Din viața și din etica românească se vor naște forme românești. Pentru ca ele să ia consistență trebuie însă ca societatea românească să enunțe deziderațele sale în formule clare și hotărîte. Ca o problemă să se rezolve, trebuie mai întîi să fie bine pusă. Astăzi ca și ieri, ca și întotdeauna — observă autorul — *arhitectul este executorul programelor date și nicidecum redactorul acestor programe.*
Urbanismul este considerat *adevărata emanațiune a vremii cu năzuințele sale colective de disciplină socială. Sobrietatea și higiena* — citim în „Orașele românești de mîine", *aceste două noțiuni surori au trecut pe primul plan al preocupărilor arhitectonice.* Un alt pronostic optimist adresat actualității : *Pe principiile sănătoase ale modernismului care va fi purificat aerul de toate miasmele esteticilor arheologice va răsare o nouă estetică care ne va fi proprie și care totodată va fi în armonie cu marea civilizație modernă cu care sîntem solidari.*
Publicistul conștient de nobila sa misiune îndreptată în slujba arhitecturii viitoare împarte critici aspre : *Piețele noastre au fotografii de bronz ale diverselor noastre glorii. În orașele noastre mediocre și banale prea rar cîte un edil își aduce aminte de lucrurile așa-zise inutile care singure durează* și avertismente serioase : *Minciunile în arhitectură sînt controlabile. După acest principiu este natural să considerăm configurația unui oraș ca un document plastic de primă însemnătate, cînd vrem să judecăm sau să cunoaștem o civilizație. Orașele poartă însemnate pe ele, în ele, toate virtuțile, toate păcatele celor care le-au zidit.*
Ca unul dintre cei care au participat la primul plan director de sistematizare a capitalei, G. M. Cantacuzino a meditat despre estetica orașelor *care este mai mult ca niciodată în funcție de organizarea lui socială, de gospodărirea lui. Căci a organiza înseamnă a armoniza. Una este consecința celeilalte. Urbanismul, această nouă metodă care conduce crearea orașelor, acea legătură între artă și guvernare, între estetică și autoritate, acea intervenție a autorității în colectivitatea orășenească pune cadre riguroase în trasarea urbelor.*
G. M. Cantacuzino explică — vizionarismul apropiat de al eroului călinescian a fost sesizat : *Un oraș și mai ales o capitală trebuie neapărat să dea cetățenilor măcar iluzia statorniciei instituțiunilor de stat. Estetica unui oraș trebuie să educe și să ocrotească oamenii în ideea continuității și în iluzia veciniciei. Or, Bucureștiul de altădată, cu cupolele sale de tinichea putea fi luat cel mult drept subiect hazliu pentru pictori în căutarea subiectului.*
O capitală este înțeleasă de autor ca *un mare punct de acord între cetăți, un pretext de unitate sufletească și înainte de toate simbolul de autoritate al statului. Capitala are deci menirea să scoată patriotismul din abstract, să dea acestei noțiuni o deplină valoare sentimentală.*
A identifica și contempla lecția perfecțiunii transmisă de rîvna meșterilor anonimi, cu acel văz activ „care interpretează văzînd și vede interpretînd" (Ortega y Gasset) pe care îl subliniază prefațatorul Adrian Anghelescu, a fost preocuparea de căpetenie. Nu este vorba în nici un caz despre considerații de critică arheologică, ci întotdeauna, despre reconsiderarea acestor forme în sensul — și în scopul servirii — contemporaneității, ținînd cont de nevoile, de mijloacele și de imperativele sociale ale vremii sale : *Nu vrem reîntoarcerea spre forme arheologice, dar luarea în considerație a înaltelor concepții care au stat la obîrșia realizărilor trecutului nostru. Nu pitorescul lor, dar schema lor spirituală ne interesează. Trebuie să ieșim din cadrul monahal și contemplativ, care nu mai corespunde acțiunii moderne.*
Iată cum își motivează eseul critic despre Palladio, către care l-a condus *nu preocuparea istoricului, nici aceea a criticului, ci întrebările și neliniștile noastre prezente. Din întreaga epocă a Renașterii, Palladio părea cel mai indicat pentru a răspunde cu precizie la unele întrebări puse de conștiința noastră, în legătură cu tranziția în legile arhitecturii. I-am cerut deci o lecție de măsură, sau o punere la punct.* În modelul palladian — în sensul căruia pare a se autoconstrui arhitectul și gînditorul nostru, el vede o *idee fundamentală... aceea a continuității și persistenței efortului uman într-o direcție determinată, stăruința conducînd la armonie.*
Referitor la modul în care G. M. Cantacuzino „simte arhitectural" să observăm că metoda sa este *empatia* — acea conduită cognitiv-afectivă de înțelegere a psihologiei altuia, de „identificare progresivă a subiectului simțind cu obiectul contemplației sale". Omul, spunea Theodor Lips, însuflețește prin empatie natura ca și opera de artă. Iată o reacție tipică prin care autorul definește rezonanța sentimentală a culorii în contact cu interiorul unei moschei, la Isfahan : *N-aș fi crezut pînă în acea clipă a intrării sub bolta albastrului integral cît de vie poate fi acțiunea culorilor asupra noastră. După cum orientalii întrebuințează un motiv muzical pînă la istovire, ei intensifică culoarea pînă la limita îndurării nervoase ;* alta, prin care zgomotul propriilor pași în moscheea lui Omar de la Ierusalim îl duce la concluzia că *aici se poate înțelege relația care există între arhitectură și numere, interdependența între armonia spațială și aceea a sunetelor.*
Reversul atitudinii empatice devine atitudine polemică, din care jurnalistul exersat care este autorul extrage convingătoare efecte : față de stilul prea spectaculos și nenuanțat, după gustul lui, al manifestelor moderniste, el apelează la consemnarea — ironică în subtext — ce aglutinează termeni din alte domenii :
Șefii de școală trimiteau ucazuri, declarau războaie altor grupuri, întrebuințau pentru capturarea adepților adesea pînă și metode electorale, își însușeau stilul proclamațiilor. Le Corbusier (n.n. G. M. Cantacuzino este unul dintre primii critici ai „mașinii de locuit" și ai separării funcțiilor de pe alte principii decît cele ale academismului) *născocise chiar autopublicitatea. Acest genial polemist conducea operațiile luînd atitudini de apostol.*
Și, fiindcă sîntem la capitolul tonalitate polemică să ne întrebăm, oare cum ar reacționa plasticienii — și criticii ! — actuali la cronici plastice cu acelea semnate cu dura franchețe a practicianului artei și iubitor al calității, în anii 45, de G. M. Cantacuzino : *Plimbîndu-ne în fața anarhicei prezentări a lucrărilor rămînem înmărmuriți de atmosfera generală a salonului, în care a intrat cine a vrut, trimițînd ce a vrut. Prima impresie e de plictiseală și neglijență, a doua de neseriozitate, lipsă de tehnică și ceea ce este mai grav, disprețul de tehnică, chiar elementară. Acest salon ca de altfel multe altele e o manifestație de incultură,* despre un salon de alb-negru sau despre un altul de pictură : *Salonul e mahmur, brutal și tern. Multă culoare, puțină armonie. Majoritatea tablourilor sînt găuri în perete sau ferestre deschise asupra beznei.*
Nu am putea încheia aceste regrupări de texte și redistribuiri de accente fără a atinge măcar problema largului registru de posibilități expresive pe care acest autor cult — dar vasta „penumbră a cărților" e abia ghicită — și personal, unul dintre ultimii adepți ai „stilului artist" (după criterii actuale stil minat chiar de un anume narcisism, mai cu seamă în „Pătrar de veghe") le-a utilizat cu o remarcabilă eficacitate. Pretutindeni observăm că extraliterarul este tratat din unghiul și cu mijloacele literaturii.
Dacă, așa cum spunea Călinescu, e adevărat că „dintre artele plastice arhitectura este cea mai aforistică" relația cu arhitectura „consumul" ei — dar și al altor arte — stîrnește la G. M. Cantacuzino extrem de numeroase posturi aforistice, de la paradoxul inovator la meditația calmă : *Babilonul, azi nu-i oare un dreptunghi printre dune ? ; Casa — la arabi — e femeie, deci taină.* Arta orientală e caracterizată de *intimitatea în monumental și umanul în măreție ; A învăța să desemnezi înseamnă a învăța să privești.* S-ar verifica astfel poate totuși precipitata ecuație spirit clasic=spirit aforistic. Interesat de generalități — aspirația universalității — și de stilizare, el definește în stil clasic : *Grădina este poate cea mai frumoasă imagine a bogăției, cea mai zîmbitoare expresie a civilizației și luxul suprem al unei culturi.* Convine atitudinea aforistică, „sentența", exprimarea în maxime : cutare artist (Steriadi) *urmărește însăși aspectele vieții ca un vînător care uită de vînat pentru a studia natura.* Autorul parafrazează reflecții celebre : *Primăvara încearcă să imite faianțele cu florile unui cais* sau „motive" celebre : *Veneția cu parada ei de marmore și cu fardul pus de-a dreptul peste riduri, mirific loc de îmbarcare pentru o plecare ce nu va avea vreodată loc,* și, ca într-un concetto manierist scrie despre fîntîni : *a compune cu cristalul fluid și cu apa dură, a compune cu lumina schimbătoare, cu zgomotul apei țîșnind, cu revărsarea apelor a fost prilejul celor mai nebune fantezii.*
Poate da dovadă de caragialescă exasperare polemică și satirică într-o definiție din 1940 ce pare, ca în „caractere", a demara clasic : *Mitocanul e îngîmfatul zeflemist și sceptic care rezolvă orice situație, orice problemă oricît de gravă cu un spirit vulgar. Mitocanul are o putere corosivă asupra vieții noastre intelectuale și mai ales asupra vieții noastre de stat. Mitocanul s-a născut supărat și contra !*
Apelul la imaginea concretă vizualizată este constant : *A picta,* afirmă, *e mai aproape de vis decît a scrie* și atunci „pictează" în scris peisaje : *Am avut într-o lumină orbitoare viziunea unui oraș ocru și roz, înconjurat de o oază de grădini și încercuit de cetăți de munți purpurii și violeți* sau notează despre stăruințele de a picta *acel exces de lumină în care valorile scapă mereu ochiului și soarele obosește mintea.* Iată cum arată, cu ani înainte de constituirea „școlii privirii" o frumoasă amintire din copilărie : *Făurit în forma unei piramide octogonale, cu vîrful în jos, fiecare față lucie a samovarului oglindea cîte un colț din salon sau cîte o fereastră. Și noi urmăream pe netezimea argintie mersul iernii cu gerul și ninsoarea și stăteam adesea ore întregi privind gravura animată a crengilor bătute de vînt.*
Concluzia ce se impune este următoarea : țelul lui G. M. Cantacuzino : *Am cercetat toate formele pe care omul le-a dat materiei pentru a înfrunta veșnicia* este extrem, ambițios de cuprinzător. Într-o asemenea, să recunoaștem, enormă întreprindere spirituală, el face dovada unei sociabilități clasice, discrete, în general a unui spirit raționalist, demonstrativ și sistematizator. Aceasta, indiferent că termenii demonstrației sale sînt Iașii sau Suceava, epoca lui Ștefan cel Mare sau a lui Constantin Brâncoveanu, doi poli ai sufletului românesc, că este vorba despre Bucureștiul viitorului sau că obiectele curiozității sale „sînt cuprinse între Constantinopole și Luxor, între Phaestum și Persepolis", că traversează Dobrogea „unul din colțurile cele mai originale ale Europei" sau întinderile Americii, că se ocupă de „artele casnice ale gospodăriilor țărănești" sau de „lumina românească", vedem deci că admite — și practică — efortul de a conceptualiza „inefabilul", într-un stil cel mai adesea precis și muzical — aici tradiția unui Valéry ar putea fi evocată ca o „contraparte" la proustianismul sesizat de prefațator — el propune substanțialele, gravele, încă actualele sale meditații asupra arhitecturii, *artă al cărui scop primordial este de a fi pusă în slujba omului.*

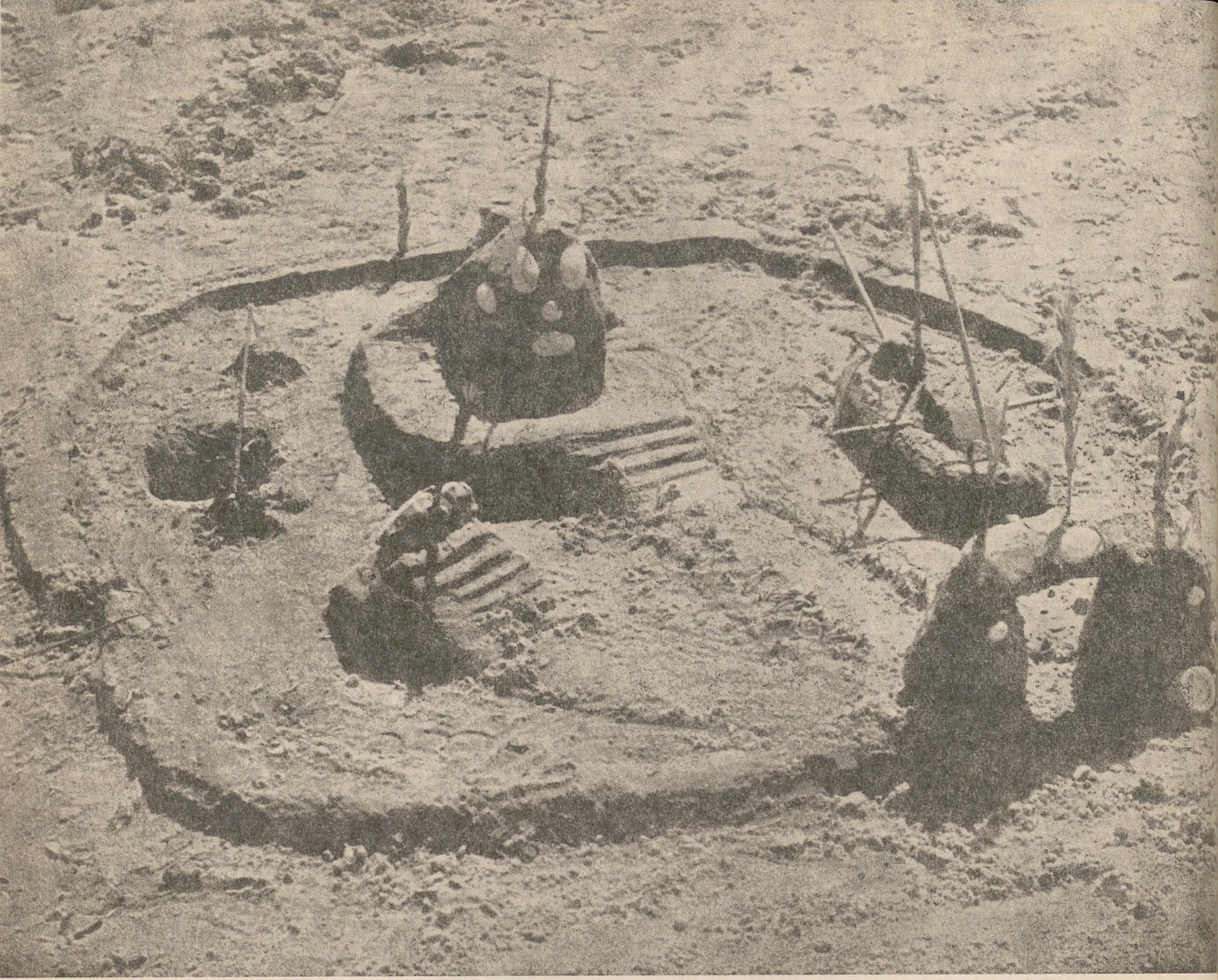
MIHAI DRIȘCU

arta, școala, orașul

GIULIO CARLO ARGAN

Scopul producției industriale capitaliste nu este valoarea, ci consumul. Neștiind cum să mai utilizeze un artist de tipul *faber*, aceasta îl menține în funcțiune în calitatea sa de *ludens* : jocul este risipă, iar risipa — și ea — este consum. Dar, dacă arta e joc, nu este nevoie să fie predată și nici nu este nevoie ca artistul să și-o însușească. Ca să nu mai vorbim de faptul că jocurile pot fi și ele periculoase.
S-ar putea obiecta : în trecut arta era semn de bogăție, iar satisfacția dată de valoarea ei era legată de posesia ei (personală, colectivă, domestică ori muzeală) ; era oare nevoie ca lumea să fie învățată a poseda ? Aș spune că da, iar arta a făcut lucrul acesta cu eleganță. A declanșat în etica proprietății brutalitatea și scandalul posesiunii. A arătat că mai mult decît aurul valorează munca făcută de om cu aurul ; că valoarea unui obiect depinde de cantitatea de lume, adică de cunoașterea, de experiența și de istoria pe care artistul le-a condensat în limitele semnificației și funcției sale. A arătat și că, din cauza valorii sale, obiectul trebuie să fie conservat și transmis, adică trebuie să facă parte din istorie. De aici eticitatea fundamentală a bogăției și a muncii care produce valoarea de vreme ce, dacă lumea a fost creată de Dumnezeu, omul îi mărește valoarea, urmează și exaltă lucrarea lui Dumnezeu. În fruntea unei societăți bazate pe bogăția acumulată prin producția și schimbul artizanal, familia Medici a simțit nevoia să se folosească de artiști, de literați, de istorici mai mult decît de pricepuții agenți bancari și de viteji căpitani ; și acesta nu era un capriciu de mecena ci înaltă înțelepciune politică. Economia capitalistă a rupt identitatea etică dintre preț și valoare și a concediat arta, care întemeia această identitate. Astăzi artiștii strigă că doresc să conteste societatea capitalismului.
E de o bună bucată de timp că societatea capitalistă i-a contestat și i-a lepădat. Cel puțin bine că, pentru moment, îi lasă să se joace, dar afară, după ușă.
Așa cum în trecut arta a fost — iar azi nu mai poate fi — un privilegiu al proprietarilor, așa ar putea fi sau deveni un privilegiu al celor săraci : aceasta este adevărata contestare a capitalismului. Pentru a deveni ceva de acest fel, arta nu va trebui să se realizeze ca obiect (care este întotdeauna al cuiva sau al tuturor împreună), deoarece săracul, proletarul, așa cum a explicat Engels, datorează forța sa politică și libertatea sa esențială de mișcare și de acțiune faptului de a nu poseda nimic. De aceea, și nu din iubire pentru aproapele său, capitalismul încearcă să-l transforme într-un mic proprietar. Liber precum pasărea, doar săracul are acces, în mod schillerian, la joc : *homo ludens* nu este un alt om, ci cealaltă față, răzbunarea lui *homo faber*. Dar deoarece jocul este libertatea sa, morala sa, politica sa, el trebuie să învețe a se juca, trebuie să învețe să dispună în mod liber de valorile pe care nimeni nu va mai putea să le dețină în exclusivitate, să facă apel la categorii, la disciplina mercurialului, la clasificarea în liste de prețuri. Libertatea în atribuirea, în suspendarea, în mutația valorilor înseamnă posibilitatea de a valoriza totul, cu un singur gest care ar putea părea arbitrar dar care este în schimb efectul unui impuls către contopirea și identificarea cu lucrurile, trecînd peste distincția canonică dintre subiect și obiect, dintre sine și celălalt. Gestul lui Duchamp, dar fără maliție; gestul lui Schwitters, dar fără capcana frumuseții întîmplătoare; gestul lui Manzoni, dar fără angoasa existențială; gestul cel mai stîngaci, dar deja conștient a ceea ce azi

poartă numele de „artă săracă". Procesul de pauperizare a artei a început în veacul al XIX-lea, cînd impresioniștii au arătat cum este posibil să fim emoționați de un efect de lumină fără să posedăm nici o noțiune anterioară în legătură cu valoarea revelatorie, legată — prin tradiție — de fenomenele naturale. A făcut un pas pe loc cu Seurat dar repornește la drum cu Van Gogh, cînd acesta identifică propria sa umanitate sfîșiată cu o veche pereche de bocanci, într-un scaun, într-o floare a soarelui. În secolul nostru, procesul se impune — mai mult decît cu populismul lui Malevici — cu Paul Klee și cu intenția sa clară de a nu face o operă de artă, ci de a dărui lumii, cît mai cinstit cu putință, fragmentele unei opere *in fieri* pe care nu o va desăvîrși niciodată ; el se află în poziția opusă celei a lui Picasso, pentru care pînă și o schiță este un obiect închegat, de o valoare inestimabilă, apt de a fi aruncat imediat pe piață pentru a urca bursa prețurilor. Aceștia sînt cei doi poli ai culturii artistice moderne.
Considerînd piața ca fenomen cultural — ceea ce și este de fapt — se poate spune foarte bine că Picasso este geniul pieții, așa cum ne-o demonstrează foarte abila sa luptă cu negustorii : și aceasta se poate spune fără nici o urmă de necuviință, dat fiind faptul că tot așa au fost și Giotto și Tițian. În schimb, aria socială în care este amplasată opera lui Klee este școala, așa cum ne-o demonstrează atît de angajata sa activitate profesorală. Om al pieții, Picasso nu caută, găsește ; el este un Midas care transformă în aur tot ce atinge. Om al școlii, Klee nu găsește, caută; este alchimistul care pentru întreaga viață caută aurul fără să-l găsească, temîndu-se chiar să-l găsească, căci iubește căutarea și dacă l-ar găsi nu ar mai avea ce să caute. Școala ca perpetuă căutare și piața ca perpetuă creștere a valorilor obiectelor sînt două ipoteze alternative ale raportului cu sfera socială: nu se poate spune că una ar fi mai nobilă decît cealaltă ci doar că, după dispozițiile societății, una poate fi mai eficientă iar cealaltă mai puțin eficientă. A le combina e imposibil: așa au făcut în trecut academiile, care erau organisme profesionale și în același timp didactice, dar nu este nevoie să demonstrăm că academia este o instituție răposată și că, dacă profesionistul este acela care deține și



Construcție – joc de copii pe malul mării, fotografie de DECEBAL SCRIBA

practică o tehnică acreditată din punct de vedere social, artistul nu mai este un profesionist.
De cînd – și iată că se împlinește un secol ! – Ruskin și Morris au înțeles că sistemul inițial *will not allow – cannot allow to produce works of art* *, menirea artistului nu mai este (o spune, vizînd în general omul, Marx) de a interpreta, ci de a transforma lumea. După „Secolul Comerțului", prevede Morris, va veni „Secolul Educației", iar cum artistul va fi un dascăl, locul său va fi școala. Raportul dintre școala de artă și socialism explică ostilitatea guvernelor burgheze, tot mai reacționare, față de învățămîntul artistic : *Bauhaus*-ul a fost suprimat în 1933 de către naziști, *Hochschule für Gestaltung* din Ulm a decis să se autodizolve mai bine decît să sfîrșească prin integrarea în sistemul școlar instituționalizat, în mod clar neo-capitalist, din Germania Federală. Avatarurile tuturor acestor școli sînt semnificative: sprijinite într-un prim moment de „sistem" ca pepiniere de tehnicieni și lucrători calificați pentru industrie, ele sînt apoi suprimate sau încorporate cînd se realizează faptul că nu pregătesc lucrătorul în vederea disciplinei de producție, ci, bine ori rău, îl fac conștient de gradul de inițiativă și de responsabilitate pe care o poate avea funcția sa. [. . .]
Între bătrîna academie care supraviețuiește prin inerție și școlile de artă „aplicată" este o diferență substanțială: în academie, alcătuită pentru a forma profesioniști abili, capabili de a aproviziona piața cu produse destul de bune pentru a putea fi puse în circulație, se practică imitarea fidelă sau interpretativă a anumitor modele fie ele antice sau moderne. Fără imitație nu există academii: academia s-a născut în vremea cînd se gîndea că *mimesis*-ul ar fi unicul procedeu al artei. Critica nu era exclusă nici măcar în timpurile de aur ale instituției; Reynolds, primul președinte la Royal Academy din Londra, o considera ca un principiu metodologic al ucenicie artistice ; dar era vorba de o critică *a posteriori*, exercitată mai întîi asupra operei care se imita și apoi pe imitația după operă. Școala de artă ia în schimb naștere cu scopul social de a da o valoare de calitate producției industriale și de a forma o elită de lucrători-proiectanți.
A educa și a proiecta pentru industrie înseamnă a învăța mijlocul prin care un nou tip de produs poate substitui un tip considerat depășit : implică deci o critică *a priori*, care decretează obsolescența unui anumit tip și tinde să-l elimine de pe piață. Procesul de proiectare, care reduce programul industrial la îmbunătățirea calitativă a produsului, presupune existența, în sînul aparatului producător, a unui interes față de calitatea produselor ; cînd

* „Nu va permite – nu va putea să permită creația artistică".

interesul se mută de la producție la consum, fapt determinat mai mult de impulsuri psihologice decît de opțiuni meditate, se preferă calității atractivitatea, se trece de la *design* la *styling*, iar „găselnița" ia locul „proiectării". Cînd industria a văzut că un *design* de calitate încetinește uzura psihologică, obsolescența, și deci schimbul de produse, ea a revocat sprijinul pe care, la început, îl dăduse școlii : varianta bine nimerită mărește consumul cu mult mai mult decît cea bine gîndită.

Pe de altă parte, în școlile de artă s-a comis în general, și continuă să fie comisă, o greșeală metodologică, datorată în parte supraviețuirii absurde, în cadrul aceluiași context cultural, a vechilor academii : această greșeală împiedică recunoașterea *designului* ca singurul procedeu artistic valabil și perpetuează diferența echivocă, de rang social, între artistul ca „pur", exemplar de profesionist burghez, și tehnicianul proiectant, ca muncitor specializat sau, cel mult, conducător al personalului calificat.

De la proiectant se cere să posede o tehnică ce nu-i aparține, deoarece aceasta este concepută încă după vechea schemă a artistului inspirat și se continuă în ideea că arta este un „a face", nu un „a face bine", sau „mai bine", cînd se știe în schimb foarte bine că produsul mașinii va fi, în ceea ce privește exactitatea, mai bun decît modelul. Cît despre exactitate, aici ni se pare a fi punctul sensibil. Exactitatea, care depinde de repetarea identică a aceluiași gest cu același rezultat, este un tip de valoare care nu a fost niciodată recunoscut ca uman deoarece în diagrama existenței timpul repetat este timp pierdut, oprire din proces, negativitate pură. Instaurînd exactitatea ca valoare se adoptă deja ca model al umanului comportamentul mașinii : un comportament care, pe plan moral, duce la identitatea tuturor indivizilor și la înspăimîntătoarea masă amorfă. Dar atunci, dacă exactitatea este o valoare pe care media consumatorilor a învățat-o de la contactul zilnic cu mașina, ea este mai degrabă un factor al receptării decît unul al proiectării : și aceasta deoarece doar trecînd prin aparatul tehnologic proiectul se traduce în obiect exact sau finit, devenind astfel acceptabil de către societatea căreia mașina i-a dat gustul exactității. Dar, desigur, scopul proiectării, ca activitate mentală menită să stăpînească volubilitatea și arbitrarietatea imaginii, nu este exactitatea sau finitul, ci circumscrierea și punerea în act a structurii intelectuale a imaginației, ritmul său, legea sa internă, care este de altfel și legea mutațiilor intenționate și finalizate, a progresului văzut ca o critică a ceea ce este dat. De altfel, atunci cînd se afirmă că, așa cum ne-o spune și etimologia greacă și latină a cuvîntului, arta este o acțiune, ne referim la o arie determinată a civilizației, la civilizația noastră, a posesiunii, care instaurează, ca fundamentală, distincția dintre subiectul care posedă și obiectul care este posedat; și că în timp ce se afirmă drept legitimă extensiunea posesiunii i se recunoaște și limita față de „posesiunea a nimic" și „disponibilitatea față de tot", care este proprie societăților primitive, de culegători și vînători. Instaurînd arta ca proiectare, ea este pusă în afara sferei lui „a face" și a lui „a avea" și se introduce în gîndire, prin imaginație, prevederea — realistă și ea, a eventualității și a întîmplării, care intră fără greș în toate cele omenești. Industria este mai mult decît liberă de a prelua din artă așa cum preia din știință, dar nu este liberă să se subordoneze artei și științei: „aplicată" nu trebuie să fie arta față de industrie, ci industria față de artă. De la știință, proces al purului raționament, tehnologia industrială a preluat propria sa raționalitate sau propria sa logică ; de la artă, proces riguros al imaginației, poate prelua capacitatea de a răspunde nevoilor reale ale societății, care, desigur, nu sînt logice, dar nu trebuie să fie nici instinctuale cum ar dori-o fetișiștii consumului de masă. Trebuie să fie necesități ale imaginației. Dar imaginația, cu toate că este îndeobște considerată ca un dar rar și de proveniență divină, este cea mai discreditată dintre activitățile gîndirii : nu cunoaște, nu face, nu are lege (sau așa se crede) și poate instiga — oroare ! — la păcat. E atît de ușor să demonstrezi contrariul, în lucrurile mici și în cele mari ! Dacă locuința mea ia foc, numai închipuindu-mi ceea ce mi se poate întîmpla ieșind pe scară sau sărind pe fereastră, voi putea alege calea cea mai bună. Dacă tirania oprimă poporul, doar închipuindu-mi în prealabil o ordine socială și politică diferită poporul poate deveni liber. [. . .]

Toată arta barocă își găsește explicația aici, în evidența că imaginația este antidotul desperării : nu un antidot aleatoriu ca grația protestanților, care se găsește în capriciul divin, ci unul sigur și infailibil deoarece se produce în mod natural în noi, ca un contrariu al desperării ; iar angoasei trecutului, imobil și rigid, îi opune perspectiva schimbătoare a viitorului, cu posibilitățile sale de mișcare infinite. Și tocmai arta barocă, care are meritul de a fi descoperit în imaginație izvorul tuturor valorilor, începînd cu cele morale, ne poate da o idee despre ceea ce arta ar putea face azi împotriva maladiei mortale, angoasa „alienării". Dar trebuie să fim atenți: Barocul nu este decît o proiectare continuă, la toate nivelele vieții, la toate scările de mărimi. De aceea este o artă mai mult decît religioasă: e politică; și nu este nici pe departe închisă în realismul îngust al lucrurilor, ci este capabilă de a le prezenta sau proiecta pe toate ca pe niște minunate ocazii de salvare în loc de a le înfățișa ca pe niște curse sau bariere, aproape suprapunînd perspectiva cerului și cea a pămîntului. Și să nu ne înșele opulenta ostentație a operelor sale spectaculoase, monumentale, teatrale: nu sînt decît imagini ale acelei proiectări continue, interceptate și reproiectate pe ecranul solid al lumii. Ce imaginăm ? Întotdeauna și înainte de toate propria noastră ființă, într-o dimensiune mai vastă, unde devin ușoare relațiile care în viața cotidiană ne preocupă, unde toate posibilitățile sînt deschise, unde putem alege, unde sîntem liberi. Nu este vorba despre evaziune: în imaginație ne bucurăm și suferim ; în imaginație există pînă și realitatea, deoarece și lucrurile concrete ni se oferă ca imagini, iar capacitatea de a interpreta lumea sau de a o schimba depinde tocmai de a ști să faci să coincidă în spațiu și în timp vederea cu închipuirea, sau, dacă preferați, în a vedea cu închipuirea ceea ce vedem cu ochii.

În centrul imaginației sîntem întotdeauna noi înșine ; dar periferia *periechon*-ului presocraticilor sau Necircumscrisul *(das Umgreifende)* al lui Jaspers nu este un cerc: este o spirală. Este însuși spiritul vieții care se răspîndește; și cu toate că ajunge în cele din urmă să cuprindă întregul pămînt și cerul și universul, este întotdeauna, în mod ideal, orașul cel care adună, ambientează, pune în legătură membrii comunității care, avînd aceeași istorie, aceleași griji prezente, au aceleași perspective, aceeași imaginație. Dacă într-adevăr soluția nu poate fi decît colectivă și nu există mîntuire fără imaginație atunci trebuie să existe și o imaginație colectivă: o cetate ideală sau imaginară care, suprapunîndu-se celei reale, să abolească ceea ce s-a învechit, transformînd-o, eliberînd-o. Proiectarea, considerată ca un riguros proces imaginativ, nu exclude desigur specializarea, acest mare motiv de orgoliu al civilizației industriale. Pot foarte bine exista specialiști în proiectarea de scaune, care să nu facă altceva în tot cursul vieții lor; dar care va fi oare diferența calitativă, progresul, între primul scaun proiectat și ultimul? Un scaun este un lucru care se află amplasat în spațiu și este pus în relație cu o mulțime de alte lucruri; el este, ca orice alt lucru, un nod de relații, un punct de intersecție. Forma sa va fi cu atît mai

semnificativă cu cît sînt mai complexe relaţiile pe care le împleteşte şi le rezolvă. Un dat de primă importanţă este desigur persoana umană, dar nu privită abstract, ci gîndită în anumite împrejurări, cu volume şi culori care se schimbă odată cu îmbrăcămintea, cu atitudinile sau gesturile care corespund acţiunilor ei. O strană de cor nu este un scaun de salon şi nici un fotoliu pentru odihnă. Arhitectura scaunului mijloceşte relaţia între persoană şi ambient; persoanele care discută într-un salon nu se aşează la fel cu călugării într-un cor. Proiectînd un scaun nu se închipuie doar un suport pentru o anumită greutate; ci gîndul merge la oamenii care îl vor folosi, la biserică sau în salon, la teatru sau în grădină. Scaunul, la urma urmei, va fi cu atît mai bun – ca scaun – cu cît va fi mai puţin „lucru" şi cu cît va fi mai mult „loc", adică spaţiu particularizat şi definit ca „spaţiu în care se stă aşezat". S-ar putea chiar spune că nu se poate desena un scaun bun fără a face arhitectură, ba chiar mai mult: urbanistică, deoarece un desen bun nu se opreşte la obiect, ci îl traversează, îl depăşeşte.

Orice învăţămînt artistic ar trebui să fie un învăţămînt al proiectării. [. . .] Oraşul nu este numai un organism care se extinde conform anumitor ritmuri; nu este doar urbanistica marilor structuri, împărţire în zone, lotificare, distribuire a funcţiilor sociale, reţeaua stradală, serviciile. El este în acelaşi timp oraşul care-şi schimbă lent fizionomia, prin marile răsturnări sociale, şi oraşul care-şi schimbă aspectul în fiecare zi şi în fiecare noapte. Oraşul făcut din mari construcţii, din mari străzi, mari pieţe şi oraşul făcut dintr-o infinitate de informaţii şi semnale care sînt transmise prin canalele sale; din luminile felinarelor şi ale vitrinelor, din culorile afişelor publicitare, din automobilele care aleargă, din lumea care se plimbă. Există un oraş-spaţiu care exprimă o istorie, o ordine socială, o funcţionalitate colectivă, valori fundamentale pentru toţi; şi există un oraş-ambient, pe care fiecare îl interpretează după gustul şi dispoziţia momentului. Există, în fine, un fenomen urban impunător, care acţionează zi cu zi asupra existenţei materiale şi psihice a milioane de persoane şi care se prezintă ca un amestec de imagini suprapuse, care interferează, zăpăcesc, obsedează. În haos se întrezăreşte uneori o tentativă timidă de a face ordine, fie doar la nivelul marilor structuri : dar deoarece urbanistica este o ştiinţă modernă, urbaniştii sînt (cel puţin în Italia) o patrulă cam jigărită de luptători de guerilă în faţa cărora se află – compactă – armata oficială a speculanţilor, protejaţi de guvern, de lege, de magistratură. Greu de închipuit că ar fi posibil vreodată să punem puţină ordine în oraşul efemer şi schimbător, în casele oamenilor, în mişcarea vehiculelor şi a pietonilor, în aspectul şi culoarea automobilelor, a mobilelor, a îmbrăcăminţii. Desigur, nu avem pretenţia de a crea un aparat birocratic al esteticii urbane, investit cu puterea de a controla afişele, firmele, vasele cu flori de la ferestre, hainele oamenilor. Dar trebuie să luăm în consideraţie că fenomenologia oraşului, aşa cum se prezintă, nu este de loc întîmplătoare; ea are deja tehnicienii ei, răspîndiţi în nenumărate locuri, unde, fabricînd lucruri, se fabrică imagini destinate să circule în societate. Unde au fost educaţi aceşti lucrători estetici ? Cu ce cultură, cu ce experienţă, cu ce conştiinţă înfruntă responsabilitatea de a da formă şi mişcare unui ambient urban a cărui igienă vizuală este absolut determinantă pentru sănătatea psihologică şi tonul moral al locuitorilor ? Cum am putea oare să-i facem conştienţi de necesitatea de a face primitor şi „integrativ" un ambient care, pretutindeni, societatea de consum se forţează a-l face cît mai respingător şi „alienant" ?

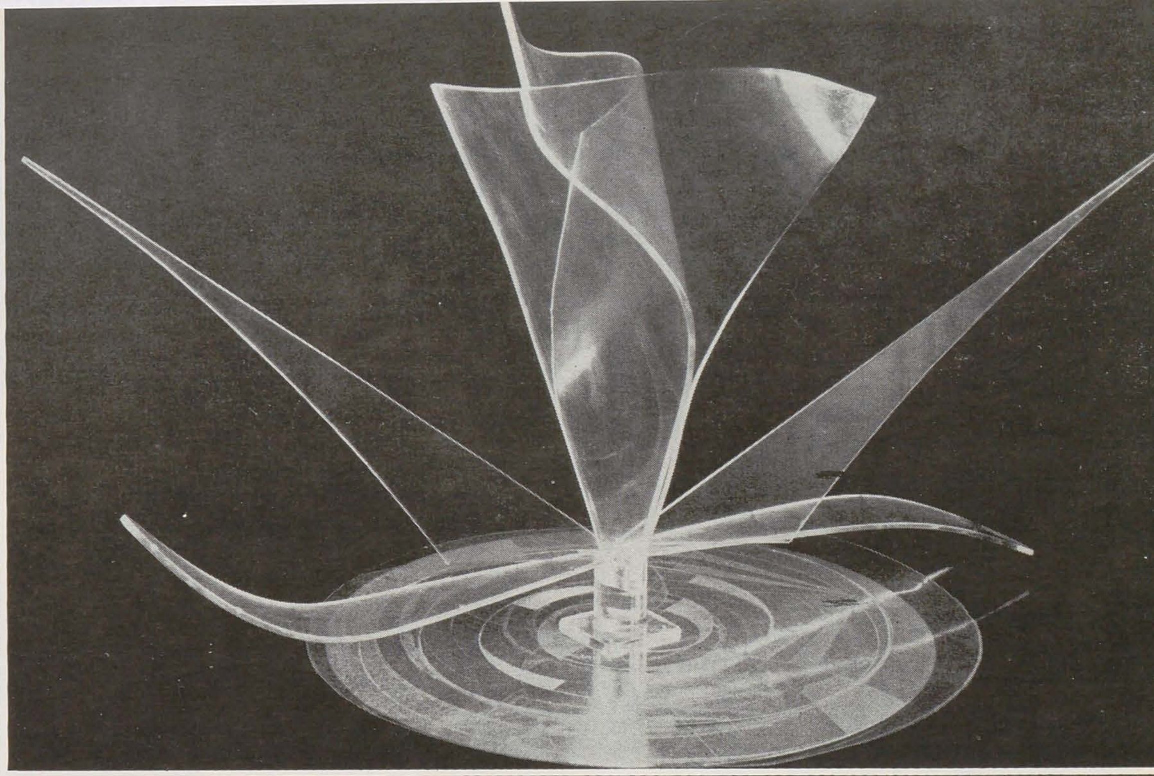
Artistul a abandonat piaţa deoarece acest canal avea un sens unic şi-l punea în raport cu un sector restrîns şi prea puţin interesant al societăţii: cu oameni care considerau opera de artă ca o investiţie şi nu ca un discurs. Un mod de comunicare cu întreaga sferă a socialului ar putea fi, în cazul că structura sa ar fi cea a unui centru de educaţie estetică, muzeul de artă modernă sau oricum altcumva s-ar numi el. Dar acest tip de muzeu încă nu există şi poate nu va exista niciodată; iar în cazul că ar exista vreodată nu va trebui să se găsească într-un singur oraş ci în toate oraşele, constituind pivotul, laboratorul central pentru studiul analitic, de înalt nivel, a procesului de semnificare şi comunicaţie vizuală. În acest punct de culme ar trebui să găsim implicaţi, într-un program de cercetare interdisciplinară, nu numai artişti, critici, estetologi, ci şi psihologi, sociologi, teoreticieni ai informaticii şi a culturii de masă. Astfel muzeul s-ar afla în vîrful sistemului de educaţie estetică; dar, coborînd din vîrf către bază, ar trebui să găsim o întreagă scară de institute de educaţie vizuală şi de proiectare, specializate în chip diferit şi totodată coordonate de unitatea metodologică a cercetării. Într-adevăr, aşa cum spuneam la început, o artă care să se instituie ca cercetare şi nu ca invenţie (invenţia ar fi cu totul superfluă în epoca tehnologică) este o artă care se poate face numai în cadrul şcolii : şi se subînţelege că la formarea lucrătorilor ar trebui să se alăture, la un alt nivel, educaţia publicului, astfel încît acesta să devină apt de a primi, de a decide, de a selecţiona şi ordona mesaje vizuale transmise fără întrerupere şi cu insistenţă de acel colosal sistem de comunicaţie în masă care este oraşul.

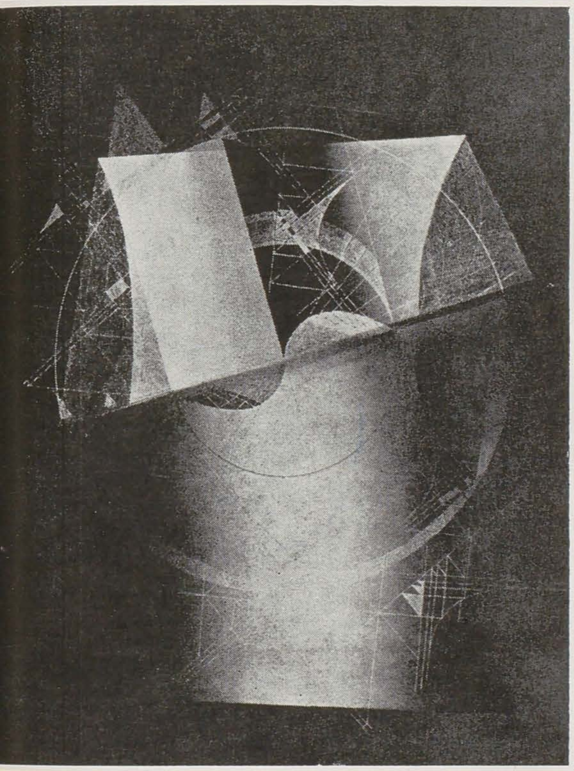
Ar trebui făcut un studiu ştiinţific asupra procedeelor specifice de comunicaţie vizuală: cum se poate condensa un număr cît mai mic de semne purtătoare ale unui maximum de informaţie, cum se poate intensifica forţa şi reduce durata semnelor, care sînt zonele care trebuie vizate pentru a obţine cea mai mare eficienţă fără traume psihologice dăunătoare, cum se poate stabili un raport întemeiat pe stimulii imaginaţiei cu destinatarul, cum se poate pune în mişcare maşinăria mentală a imaginaţiei fără ca aceasta să fie paralizată de un jet prea abundent de informaţii inutile, covîrşitoare, decepţionante. Ar trebui, în fine, să se ofere locuitorilor oraşelor nu atît orgoliul prostesc, ci interesul şi gustul faţă de oraş: aceasta ar trebui să fie azi şi în viitorul cel mai apropiat menirea, funcţia civilă a artistului. Şi cu atît mai bine ar fi dacă termenul de oraş, mulţumită extinderii proiectării urbanistice la planificarea regională, ar putea fi atribuit, cu temei, minimelor agregate sociale. Este civilizaţia, nu întinderea sau numărul de locuitori sau venitul ceea ce dă caracteristica oraşului, civilizaţie şi cetate fiind două cuvinte cu o singură rădăcină.

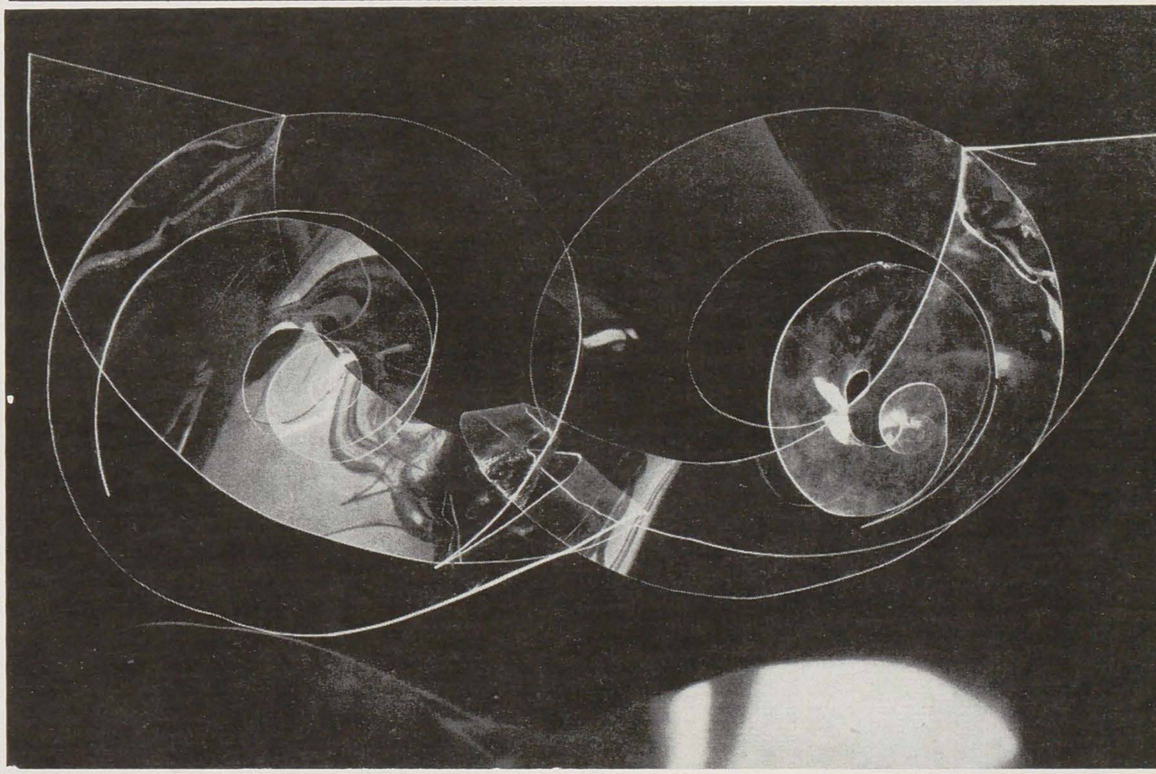
Aparatul şcolar ar trebui în fine să instruiască operatori estetici în funcţie de nevoi. [. . .]

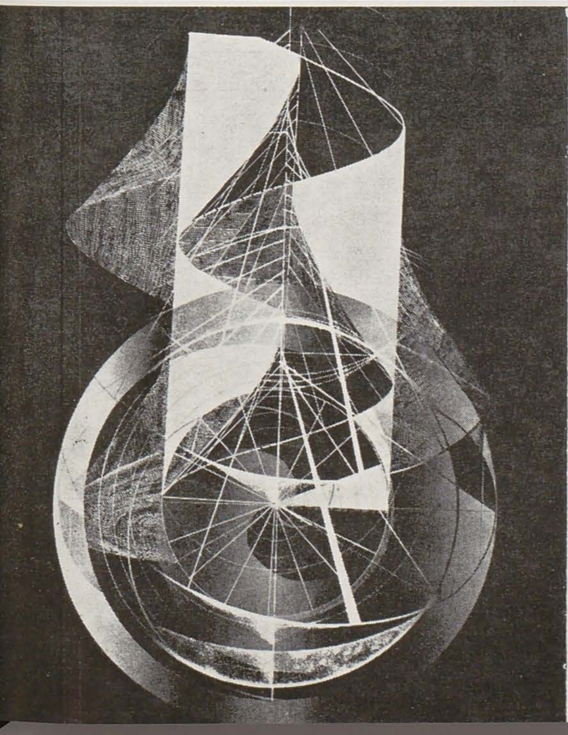
Dacă într-o zi artiştii îşi vor da seama de vocaţia lor fundamentală de educatori, va trebui ca statul sau organismul care îl va reprezenta să-i absoarbă în întregime în aparatul, reformat radical, al învăţămîntului artistic, deoarece acela şi nu altul este locul lor. Nu există nici un alt mod prin care artiştii să se poată integra într-o societate a consumului şi să modernizeze prin conştiinţa vie a valorilor, accelerarea frenetică, străduindu-se în toate chipurile să împlinească profeţia lui Morris (pînă azi în mod brutal dezminţită de fapte) după care secolului Comerţului îi va urma secolul Educaţiei. Cine oare, dacă nu artiştii ar putea transforma monstruosul Megalopolis industrial într-un modern polis, conform dimensiunii umane, adică pe măsura imaginaţiei ? Dacă într-o bună zi această utopie se va adeveri, criticii nu vor mai avea prilejul să discute dacă artistul de azi trebuie să fie un *homo faber* sau un *homo ludens* : nici *faber* nici *ludens*, prieteni, ci tot mai mult şi mai temeinic, *politicus*.

Traducere de VICTOR IERONIM STOICHIŢĂ

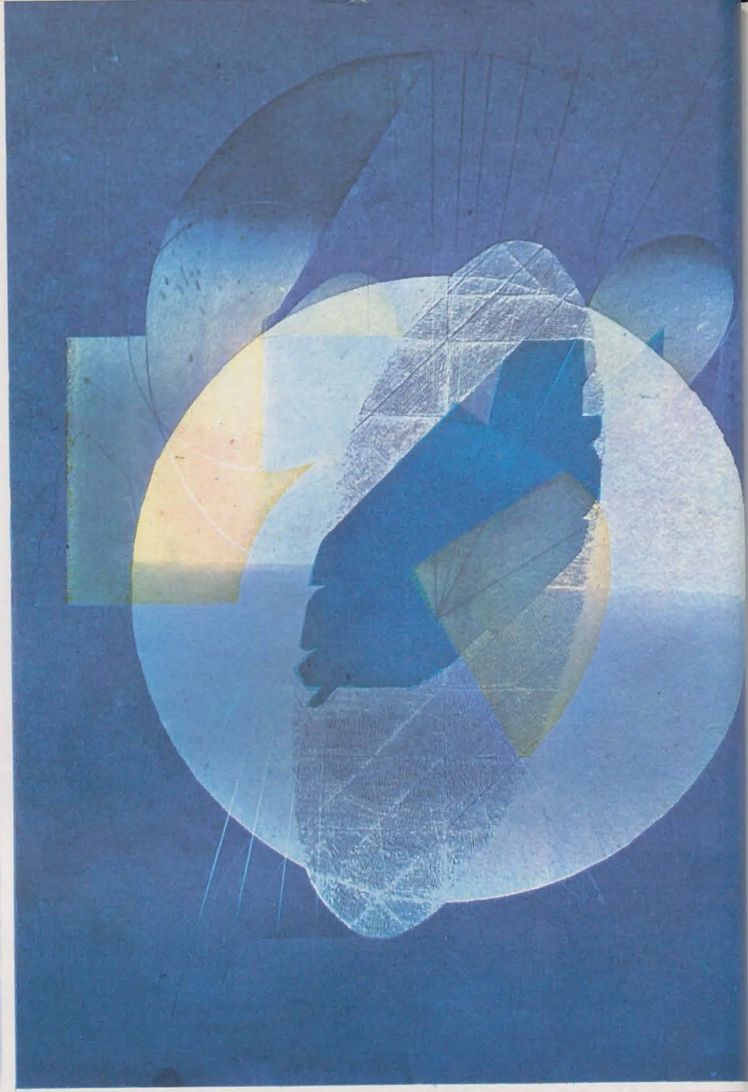


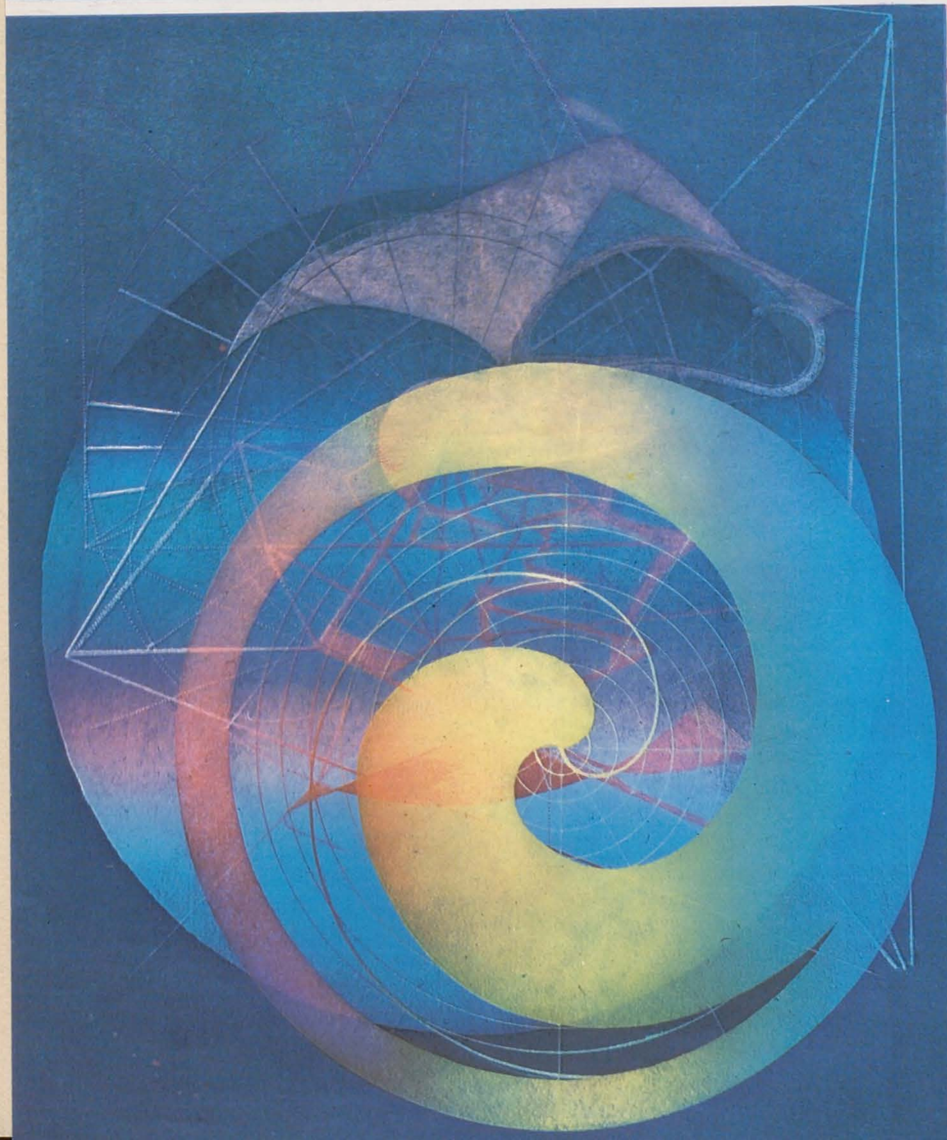


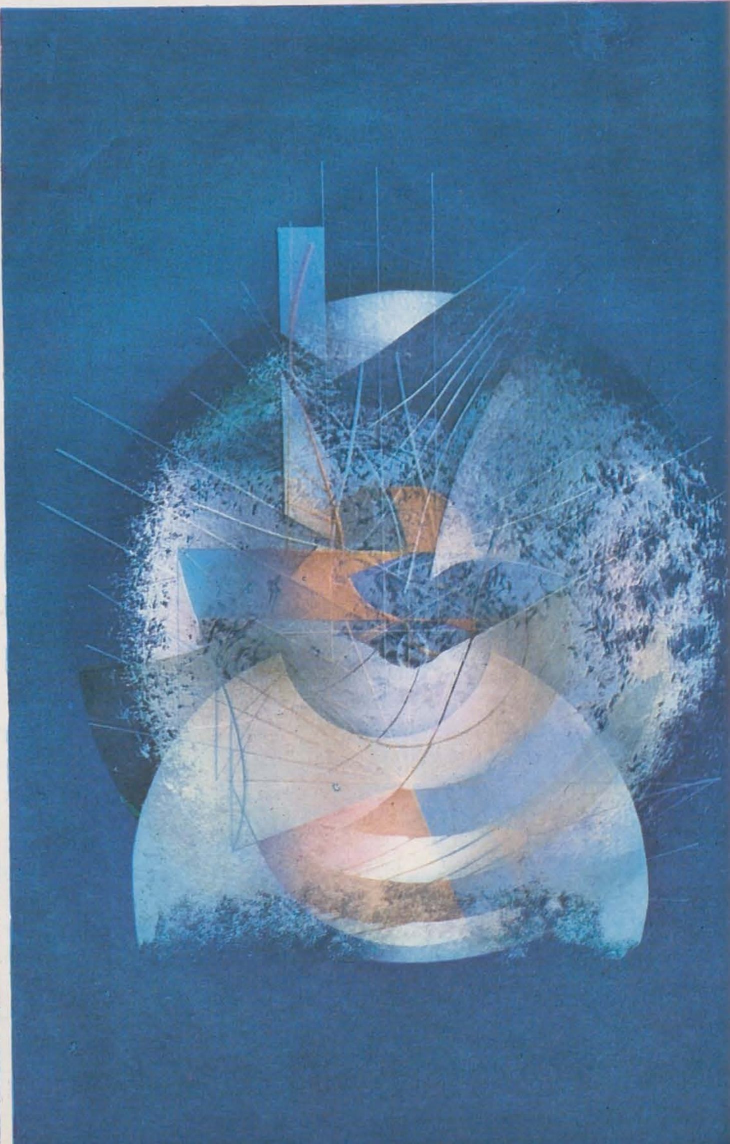




ADINA CALOENESCU







ADINA CALOENESCU

În felul cum un artist se situează față de realitate, există întotdeauna o indicație asupra conștiinței sale creatoare și a concepției sale estetice. Indicația aceasta se deslușește de obicei ușor cînd e vorba de realitatea înțeleasă ca o oglindă, izvor necontenit de reflexe, cărora arta le conferă o expresie proprie, în obiecte și imagini ce permit să se recunoască modelul. Aceeași indicație devine însă mai greu sesizabilă cînd realitatea e înțeleasă ca un principiu, ca un sistem ordonat de structuri, a cărui expresie în cîmpul artei nu se traduce prin reflectarea vreunui model concret, recognoscibil, ci doar prin ilustrarea unor forțe în acțiune, prezidînd la geneza fenomenelor.
Prin caracterul ei direct, păstrat cu precădere în planul sensibilului, prima relație dintre artist și realitate ne convinge repede despre adevărul ei. A doua relație, prin faptul că invocă planul raționalității, al gîndirii proiective, substituindu-l empiricului cu care ne-am familiarizat în viața de toate zilele, își ascunde evidența. Ea se desfășoară nu la suprafață ci în profunzime, nu în domeniul aparențelor ci al esențelor. A identifica esența realității într-o astfel de relație cere cugetului un efort de concentrare și o mare rigurozitate.
Relația Adinei Caloenescu cu realitatea se înscrie în categoria din urmă. La sfîrșitul lui iunie, artista a prezentat la Galeriile Orizont 43 de *Forme în spațiu* însumînd 36 de litografii în culori și 7 obiecte din stiplex (mai toate litografiile sînt, ca și obiectele, unicate ; obținerea gamei cromatice respective, de un înalt rafinament, a necesitat cinci pînă la douăsprezece descompuneri, ceea ce demonstrează complexitatea procesului de realizare).
Munca depusă de Adina Caloenescu este de două ori dificilă : ca *proiect* și ca *execuție* a operelor. Avem de-a face cu convertirea într-o imagine artistic-plastică a unor relații matematice. Această imagine oferă fie o soluție estetică optimă pentru niște posibile monumente urbanistice și ambientale, fie doar un prilej de a supune meditației expresia lirică și spirituală, prin excelență poetică, a mariajului dintre rațiune și fantezie. Dar categoria de artă din care fac parte astfel de opere, foarte precise și totodată liber sugestive, nu permite decît pași siguri și înceți. Ca să-i înfăptuiești îți trebuie o sensibilitate sigură și ascuțită, o judecată superioară, o viziune limpede, tenacitate și perseverență. Adina Caloenescu le posedă, ca și hotărîrea de a porni pe un drum ingrat. Iată de ce spuneam la început că situarea artistului față de realitate ne duce la o evaluare de conștiință și la o definire a crezului estetic. Recenta expoziție este în privința aceasta o demonstrație concludentă. Cine îmi urmărește scrisul știe că mă feresc în general de cuvinte mari. Trebuie totuși să mărturisesc că nu-mi pot închipui o mai fericită ilustrare a noțiunilor de *esență* și *rigoare* în plastică decît aceea oferită de creația Adinei Caloenescu. O ilustrare atît de bogată și de complexă încît impactul cu opera depășește stadiul bucuriei vizuale născute din contemplarea imaginilor, împingîndu-ne – fără totuși a ne rupe de planul sensibil – spre planul mai elevat al unei contemplări de idei.
„Esență" e un cuvînt de care s-a făcut mult abuz în limbajul nostru critic. Adevărul e că numai foarte puțini artiști sînt dăruiți cu harul de a ajunge la ea. Ce creează în fond Adina Caloenescu ? Un univers de relații, într-un spațiu imaginar, calcate pe legitatea cosmosului, a naturii, legitate care se manifestă sub semnul unei necontenite mișcări. Urmărind așadar ipostazele înseși ale mobilității, Adina Caloenescu nu structurează forma, ci trasează figuri ale unor impulsuri în devenire, întocmai ca văluirile undei, al cărei obiect fiind mișcarea putem spune că obiectul există ; dar numai ca urmă, ca modelare a spațiului, simplu cîmp transparent, delimitînd perimetrul unei mutații. Intervine în tot acest miraj de figurări și transfigurări, de stingeri și de aprinderi, un itinerar al mișcării calculat cu precizie, prevăzut în toate avatarele sale, și care – dependent de o pluralitate de funcții – împrumută liniei și culorii capacitatea de a exprima vizibil sensul tăinuit al fenomenelor.
Din toate timpurile, omul a simțit nevoia să-și înalțe privirea spre stele, fascinat de vibratila lor strălucire, în jocul sever care – unindu-le prin linia închipuită a depărtării dintre ele – le configurează locul și în același timp deplasarea pe cer. Contemplîndu-l, omul a intuit misterul armoniei universale, străduindu-se să-l pătrundă cu ingeniozitățile minții. Treptat a descoperit calculul, ecuația, după ce în prealabil descoperise măsura, proporția și ritmul. S-a apropiat astfel de realitatea inefabilă a lumilor și galaxiilor, nevăzută dar incontestabilă, deducîndu-i ființa din evoluția continuă a unui raport. Dinamica acestei evoluții, aventura intersecțiilor pe care le provoacă în imensitățile spațiului absolut, nu e străină de ceea ce naște în noi sentimentul echilibrului și grandorii, al frumosului și sublimului, cu alte cuvinte al acelei cenestezii specifice, trezite de artă. Pentru faptul de a fi pătruns această dublă taină a creației surprinzînd-o în unitatea ei, am considerat că Adina Caloenescu atinge esența.
Există un element de insinuantă și obsedantă incantație în ceea ce face artista, rezultat deopotrivă din îmbinările rafinate de culoare, din traiectul neașteptat al liniei și suprafețelor – traiect de o uluitoare forță imaginativă – și din perfecțiunea compozițională a ansamblului. Acest element, care contribuie desigur la generarea unui anumit efect decorativ de înaltă calitate, nu trebuie totuși confundat cu atributele obișnuite ale decorativității, mult mai modeste în ce exprimă și urmăresc, dacă ținem seama de implicațiile de conținut invocate mai sus. Așa cum sonoritatea și chiar muzicalitatea unei poezii nu decide asupra valențelor ei profunde, deși contribuie la a le promova, tot astfel armonia seducătoare a imaginilor Adinei Caloenescu le conferă acestora un potențial decorativ, distinct de definiția conținutului însuși, cu toate că strîns corelat cu el.
Dacă ar fi să-i găsim artistei un corespondent în cîmpul literaturii noastre, corespondent numai relativ, căci particularitățile de substanță și modalitățile de expresie (într-un caz literară, în celălalt plastică) rămîn prea specifice, ne-am duce cu gîndul la anumite poezii ale lui Ion Barbu, față de care, valoric, sîntem încredințați că multe din operele prezente ale Adinei Caloenescu nu se situează mai prejos. Ca și poetul, ea ar putea să exclame, substituind curburilor feline ale spațiului sideral, odihnitorul lor reflex în spațiul de cleștar al oceanului :

„Din ceas, dedus adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur".

RADU BOGDAN

---

p. 41

1. Fîntînă arteziană ; 2. Fîntînă arteziană ; 3. Confruntare dinamică ; 4. Fîntînă arteziană ; 5. Dinamică spațială ; 6. Fîntînă arteziană.

p. 42

7. Confruntare dinamică de la alb la negru ; 8. Confruntare dinamică de la alb la negru ; 9. Dinamică spațială ; 10. Eveniment spațial.

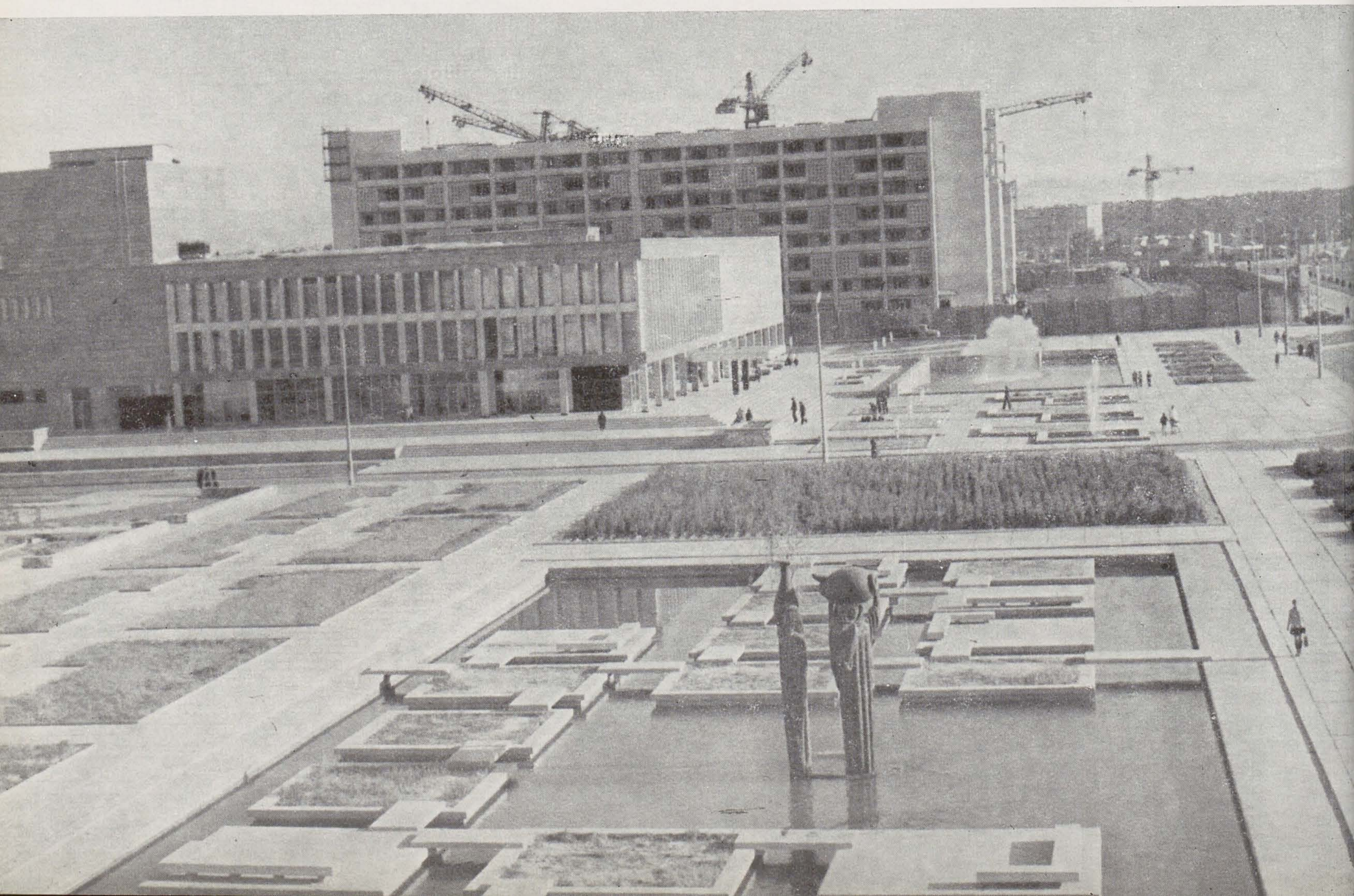
corespondența din Moscova

ARTISTUL ŞI MEDIUL URBAN

S. B. BAZAZIANȚ

p. 44–47
1. BORIS SVENIN : Fintină, Riurile Uzbekistanului, 1973, Navoi ; 2. BORIS SVENIN : „Răpirea Europei", bronz, 1973, Sudaki ; 3. BERDZENIŞVILI : „Muza", bronz și granit, 1973, Tbilisi ; 4. B. NEKLIUDOV : Pictură murală (interior) tempera, 1977, tabăra de pionieri „Zorika" lingă Moscova ; 5. Z. TERETELI : Mozaic, 1972, Clădirea Casei Sindicatelor, Tbilisi ; 6. Z. TERETELI : „Coral", compoziție decorativă, beton colorat, 1975, Alger.

După cum se știe, scriitorii de anticipație cunosc totul.
«...De pe terasa pe care mă aflam, se zărea în negura albăstruie a serii o parte a orașului, odinioară întretăiată de ulicioarele străzii Tverskaia. Acum, pornind în jos spre luxuriantele grădini ale fluviului Moscova, stăteau, aerat spațiate, case, cu douăzeci de nivele, din ciment albăstrui și din sticlă. În jurul lor grădini de flori, splendide covoare, întretăiate de cărări. Pentru a realiza această operă, au muncit artiști celebri. Din luna aprilie și pînă în luna octombrie covoarele de flori își schimbau culoarea și desenul.
Plantele și florile acopereau terasele în trepte, cu ferestre ca oglinda ale caselor. Nici coșuri, nici cabluri deasupra caselor, nici stîlpi ai tramvaielor, nici gherete cu afișe, nici trăsuri pe străzile largi, acoperite peste pavaj cu gazon des albăstrui. Întregul sistem nervos al orașului era scos din case de ventilatoare, cu viteză nebună zburau trenurile electrice transportînd în orele de lucru populația orașului în raioanele îndepărtate, ale fabricilor, uzinelor, instituțiilor, școlilor, universităților... În oraș se aflau numai teatrele, circurile, sălile sporturilor de iarnă, magazinele și cluburile — clădiri imense sub cupole de sticlă.
Așa arăta Moscova „secolului douăzeci și unu", construită după planurile mele».
Această previziune îi aparține lui Alexei Tolstoi. În povestirea „Peste o sută de ani" el a prezentat viziunea sa artistică asupra orașului viitorului. Dar scriitorii de anticipație nu-și pun întrebarea cum să facă acest lucru, nu-și imaginează cu ce mijloace poate fi atins idealul.
Ei nu-și pun întrebarea : „Ce trebuie făcut pentru ca..." „Cine va face aceasta și în ce mod". Să ne gîndim la aceasta. Istoria orașelor aproape că nu cunoaște exemple de unitate armonioasă a arhitecturii, artei și confortului. Ea cunoaște doar opere remarcabile izolate, soluții de ansamblu ale maeștrilor, complexe minunate. Avem exemple, cînd — după expresia lui D. Arkin — „o întreagă epocă din istoria arhitecturii se găsește pe întinderea un mic cvartal".
Dar chiar și într-o astfel de situație fericită, alături de palatele somptuoase ale aristocrației se adăposteau înghesuite cvartalele sărăcimii.
Astăzi este greu să ne închipuim că nu departe de măreţele catedrale din evul mediu se aflau străduțe și case mizere, prost adaptate pentru viață. Piața San Marco din Veneția — locul pelerinajului turiștilor — se învecina cu case îmbîcsite de putregai și mucegai, nu departe de Canal Grande. Exemple de contraste ale orașelor pot fi prezentate în continuare, amintind fața poetică a centrelor unor astfel de orașe cum sînt Kaluga, Tver sau cheiul confortabil din Iaroslavl. Și în aceleași orașe, ceva mai la o parte, construcții cu totul neurbane, străzi nepavate și murdare, lipsa completă a confortului. Situație cunoscută, descrisă în repetate rînduri în literatura rusă, începînd cu „băltoaca Mirgorodului" a lui Gogol. Dar Petersburgul ! Tabloul măreț, de neuitat, al Pieții Palatului, alături de care, pe actuala stradă Halturin, se înghesuie sumbre curțile-puțuri, prost iluminate și triste.
Boala, care se obișnuiește a fi denumită contrastele orașului, s-a dovedit a fi de durată, ea nu a fost lichidată nici azi : să ne amintim de iluminarea minunată și confortul de la Champs-Elysées și întunericul sumbru al periferiilor apropiate ale Parisului modern.
Orașul trăiește în imaginația noastră actuală în primul rînd ca o unitate a impresiilor emoțional-estetice. Latura utilitară a planificării și reconstrucției vechilor orașe o putem



aprecia doar în procesul unui studiu complex și minuțios al relațiilor sociale, economiei, nivelului tehnicii de construcții și chiar al tehnicii militare din acele timpuri. Deci, cunoștințele noastre despre vechiul oraș nu sînt complete și nici multilaterale. Mai mult încă, de cele mai multe ori acestea sînt doar emoționale.
Vom sublinia încă o dată : unitatea armonioasă și îmbinarea elementului artistic cu cel funcțional constituie în istoria orașelor doar exemple rare și limitate la forma unor clădiri, piețe și străzi izolate. Acest lucru nu trebuie să ne mire, deoarece se cunoaște că în trecut și în construcții și în ornamentația artistică, și cu atît mai mult în problemele privind sinteza artelor, a domnit haosul, inițiativa particulară și bunul plac al zecilor și sutelor de antreprenori. Inițiativa profesională, îndreptată spre un anumit țel, era înlocuită de activitatea unor „specialiști" de ocazie, care îndeplineau fără nici o pricepere funcțiile arhitectului și ale artistului.
În condițiile societății socialiste dezvoltate s-a pus cu toată acuitatea problema creării unui mediu adecvat pentru muncă, pentru traiul și pentru odihna oamenilor sovietici.
Reconstruind vechile și construind noile orașe, noi formăm acel mediu material în care va decurge viața viitoarelor generații ale oamenilor sovietici. De aceea este atît de naturală dorința de a vedea acest mediu, care nu numai să satisfacă principalele cerințe funcționale, dar să fie și interpretat artistic, bogat din punct de vedere spiritual, și frumos.
Oamenii sovietici nu pot fi satisfăcuți doar de realizările tehnice ale arhitecților și inginerilor, dacă acestea nu sînt inspirate de o cultură înaltă, de artă, care în societatea noastră nu este un dușman al tehnicii, ci simte nevoia să coopereze cu aceasta.
Chiar în primii ani după revoluție A. V. Lunacearski scria că pentru toți cei care știu ce este cultura este clar ce importanță are arta în viața de toate zilele. El sublinia că arta nu este un lux, nu este un fel în plus la masă, ci un produs important al întregii alimentații spirituale. În problema creării unui oraș cu adevărat armonios, unde elementul funcțional și estetic sînt contopite într-un singur tot, sînt la fel de importante mijloacele arhitecturale și posibilitățile picturii monumentale, sculpturii, artei decorative și aplicate. A ști să „sonorizezi" plastic spațiul orașului este în primul rînd o problemă ideologică.
Nu întîmplător încă predecesorii socialismului științific în visurile lor despre orașul viitorului își imaginau tocmai așa „orașele-soare".
Planul leninist al propagandei monumentale, care a început să se realizeze în țara noastră chiar din primele zile ale Puterii Sovietice, a stabilit pentru prima dată în istorie căile concrete și reale de reflectare în chipul exterior al orașului a ideilor și sentimentelor revoluționare ale poporului sovietic.
Baza edificării socialiste a orașelor o constituie programul umanist clar exprimat, care pornește de la tendința de a se crea cele mai bune condiții de trai pentru om.
Sprijinindu-se pe acest program, arhitectul și artistul trebuie să formeze acel mediu care să corespundă noilor forme ale vieții : este vorba despre oraș ca loc social, despre orașul cu multă lume, despre orașul pietonilor, pentru care în etapa actuală aproape că nu a rămas loc. Totuși, nu trebuie să uităm că orășeanul nu este numai un individ ci și un membru al colectivului și acestuia îi sînt proprii nu numai manifestări personale, dar și sociale. Dar pentru formele colective de comportare este neîncăpătoare nu numai locuința, dar și curtea proprie.
Pentru manifestarea socială a oamenilor este necesar tot spațiul orașului, conceput și organizat după „legile frumosului".
Caracterul limitat al formelor vieții urbane, legat de căile istorice ale dezvoltării orașului, apare în timpurile noastre ca un anacronism stabil. Omul, care a cucerit spațiul cosmic, care descoperă tainele lumilor necunoscute, acest om își petrece cea mai mare parte a timpului între pereții locuinței sale și în încăperile de serviciu.
Obișnuința unei vieți închise nu este o proprietate înnăscută a oamenilor, ea este generată de cauze obiective. Principala dintre acestea este adaptabilitatea insuficientă a orașelor la dezvoltarea impetuoasă a vieții sociale, la satisfacerea cu succes a nevoilor infinit variate ale oamenilor sovietici.
Deja în prezent unele procese zilnice pot fi transpuse cu succes în interiorul urban. Aceasta ne-o dovedesc numeroșii jucători de șah în grădinile publice și în curți, tinerele mame cu cărucioare și pensionarii, care citesc cărți și ziare în diferite locuri puțin comode pentru plimbare și citit. În orașul modern sînt puține, foarte puține cafenele intime și săli de lectură, zone pentru jocuri și zone pentru odihnă. Nu stau bine lucrurile nici cu mobilierul urban, cu iluminarea camerelor etc.
Spațiul urban este casa pentru oameni. Un rol însemnat în „cucerirea" acestei case pentru om îi revine artistului. Tocmai artistului i se încredințează soarta pietonului, deoarece el este chemat să formeze acel teritoriu al orașului care în mod convențional este denumit zona „apropiată" sau „zona pentru pietoni". Aceasta este zona parterelor, sînt spațiile străzilor — ale pasajelor și piețelor, unde hegemon este pietonul și nu mașina.
În „zona pentru pietoni" trebuie incluse scuarurile, parcurile, curțile interioare,

porțiunile de pămînt (de cele mai multe ori de asfalt) din fața intrărilor în metrou și în magazine, trecerile subterane și gangurile. Aceste spații semiinterioare, concepute artistic, vor da orașului intimitatea și căldura necesară. Dezvoltarea armonioasă a personalității este posibilă doar într-un mediu pătruns de spiritul artei, într-un mediu în care tehnicismul a fost „îmblînzit" cu ajutorul artei. Tendința conștientă a artistului spre o nouă desăvîrșire, spre o sinteză, care dispune de o forță organizatorică și o eficiență vitală — iată acea bază pe care se va realiza înlăturarea „fetișului" urbanistic în construcția urbană socialistă.

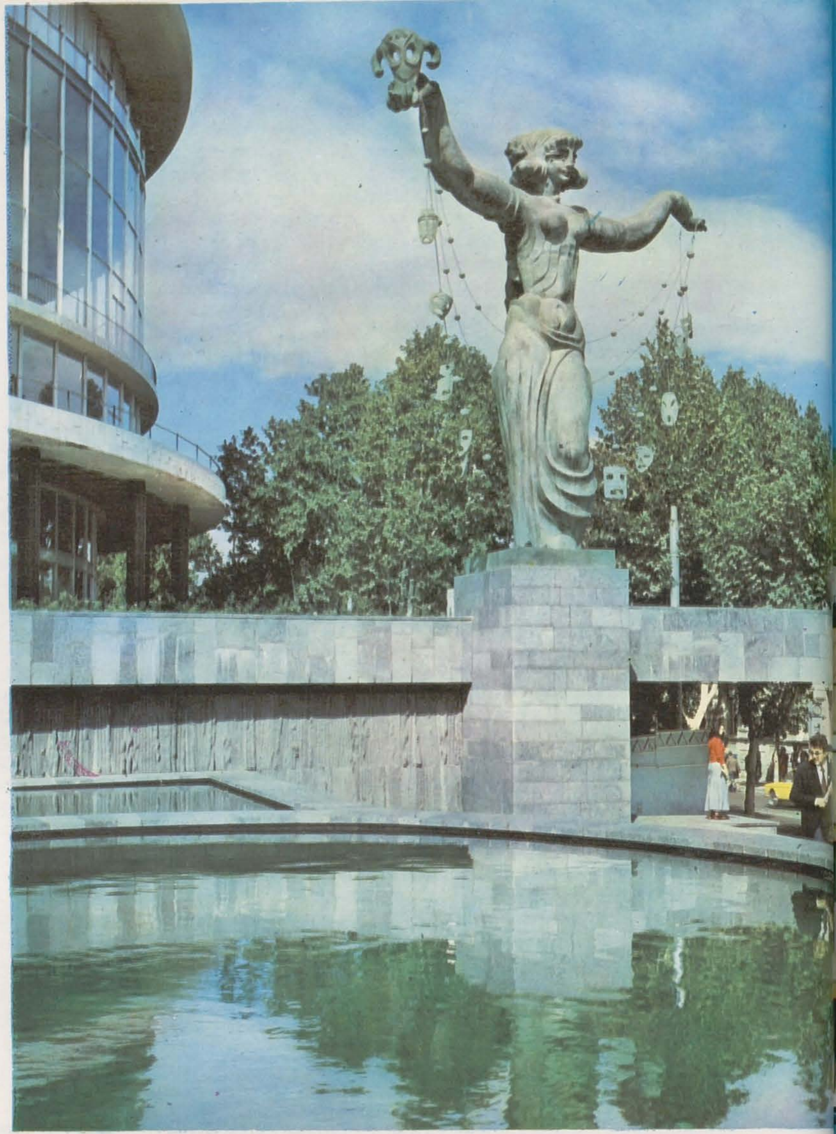
Revoluția tehnico-științifică a oferit oamenilor posibilități aproape nelimitate — construcții înalte, magistrale pentru viteze foarte mari, o mare diversitate a mijloacelor de transport, teritorii urbane care au ajuns la multe sute de kilometri etc.

Tabloul real al vieții urbane a unui viitor nu prea îndepărtat se „prognozează" cu ajutorul cifrelor.

În anul 1960 pe pămînt au existat 3 miliarde de oameni, iar către anul 2000 pe pămînt vor fi 10 miliarde de oameni. Deja în prezent peste 20 de orașe din lume au o populație de peste 1 milion de oameni. Cresc și dimensiunile fizice ale orașelor. Astfel, Volgogradul se întinde pe o distanță de 30 km de-a lungul fluviului Volga. În condițiile unei astfel de întinderi a teritoriului orașului oamenii pierd pentru a-l parcurge de la un capăt la altul aproape trei ore. Clădirile cu 17–27 nivele devin obișnuite în raioanele clădirilor de locuit. Intensitatea circulației pe străzile capitalei noastre crește anual cu 25%. Ia naștere un adevărat paradox, cu cît numărul automobilelor este mai mare, cu atît mai încet circulă acestea prin oraș. Pe o serie de străzi, aglomerate cu mijloace de transport, viteza deplasării nu depășește 10–15 km pe oră, în timp ce motoarele mașinilor moderne sînt prevăzute pentru o viteză de 100–150 km pe oră. Acestea sînt ritmurile creșterii indicilor urbanistici, acestea sînt condițiile reale ale dezvoltării orașului modern.

Sarcina arhitectului și a pictorului constă în a pune în slujba oamenilor cuceriri prețioase ale revoluției tehnico-științifice. Acțiunile lor îndreptate spre un țel bine definit și bine gîndite trebuie să bareze calea stării de dezorientare în fața realizărilor tehnico-științifice, să impună încrederea în faptul că tehnica îmblînzită de artă va servi cu succes oamenilor. Dar deocamdată în folclorul verbal al orășenilor există povestirea tristă că locuitorii orașelor moderne se trezesc nu din cauza zgomotului, ci din cauza liniștii care s-a lăsat brusc. Și, totuși, nu este posibil să facem reversibile fenomenele ireversibile ale progresului. Dar este necesar să dirijăm dezvoltarea lui. «Construirea gardului din bîrne pe valurile de pămînt goale pînă atunci sau înlocuirea gardului din bîrne cu peretele din piatră de asemenea păreau un fel de „tehnicism", o perturbare a regimului plastic emoțional obișnuit, dacă cumva în general aceste probleme îi preocupau în acele vremuri pe strămoșii noștri». (O. A. Szczwidkovski, „Cultura construcțiilor urbane ale Cehoslovaciei socialiste", Ed. Academiei de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1963, pag. 321). Această supoziție a omului de știință contemporan poate constitui o slabă consolare pentru noi, orășenii secolului XX.

Există două atitudini principial diferite față de urbanizarea modernă. Prima — fuga din oraș, a doua — subordonarea realizărilor progresului tehnic omului, societății. Prima cale a căpătat o largă răspîndire în orașele Occidentului burghez, în special în S.U.A. Sînt cunoscute tuturor micile așezări semirurale, semiurbane din jurul orașelor New-York, Chicago, Londra. În astfel de orașe-dormitoare vin pentru noapte orășenii osteniți, după ce au parcurs în prealabil 80–200 km pe magistralele auto de



mare viteză. Viața după sistemul „suveicii" are greutățile ei : „țintuirea" de mașină, depărtarea de centrele social-culturale, cheltuieli suplimentare pentru transport etc. Trebuie să subliniem faptul că o astfel de viață după sistemul „suveicii" este accesibilă pentru o categorie foarte redusă a orășenilor. Insulițele de armonie pentru cei avuți, care fug de haosul orașelor mari la natură, nu pot să salveze situația și să lichideze „fetișul" urbanistic. Milioane de oameni ai muncii rămîn în oraș. Noi urmăm o altă cale. Noi oferim mediul armonios — „casa pentru oameni" la scara întregii țări, pentru întregul popor. Timpul nostru a arătat cu toată claritatea că în lumea urbanizată, saturată cu tehnică, rolul artei nu se micșorează nicidecum, ci, din contră, crește continuu.

Creația artistică apare în prezent ca o forță care poate să însuflețească tot ce înconjoară omul în procesul muncii și în timpul său liber. Arta sovietică este capabilă să îndeplinească această sarcină istorică, importantă pentru întreaga omenire.
Arta sovietică, parcurgînd o cale glorioasă de 60 de ani de dezvoltare, a realizat înțelegerea rolului său în viața societății. Prin acțiunile lor, printr-o muncă activă, artiștii confirmă funcția umanistă a artei, îndreptată în scopul educării unei personalități dezvoltate armonios, în scopul afirmării modului de viață sovietic. Pictura, sculptura, arta decorativă dau lumii care ne înconjoară un sens înalt, o umanizează. Arta creează o atmosferă deosebită a orașului, creează o înaltă stare de spirit a chipului moral al acestuia, își lasă amprenta ei asupra locuitorilor lui, formează gustul estetic al acestora, orientarea ideologică în perceperea ambianței sale.
La o astfel de înțelegere universală a rolului artei în societate nu am ajuns dintr-o dată, ea s-a zămislit încă în primii ani revoluționari. Încă atunci s-a pus foarte acut problema eficienței artei, a rolului creator activ al acesteia în cadrul culturii, al educației omului nou. Deci, nu însăși opera, ci în primul rînd omul, căruia aceasta i se adresează, constituie scopul final al activității creatoare a artistului.
Vom sublinia că această teză se referă în aceeași măsură la toate categoriile artei fără excepție. Împărțirea tradițională a artei în artă de șevalet și artă monumental-decorativă și-a pierdut de mult orice sens, deoarece în societatea noastră socialistă și una și alta are unul și același scop final — slujirea omului. Și arta de șevalet și cea monumentală este destinată în aceeași măsură să constituie baza de formare a ambianței noastre material-spirituale.

Să ne amintim cum se întipărește în memoria noastră emoțională un oraș sau altul. Oare numai prin străzi și piețe, prin monumente și picturi murale ? Desigur că nu. Orașul trăiește în conștiința noastră în toată plenitudinea legăturilor istorico-culturale. Parisul este și Nôtre Dame, și Venus din Milo.
Leningradul este și Piața Palatului, și monumentul lui Petru, și Ermitajul cu colecția lui de picturi ale lui Rembrandt, ale micilor maeștri olandezi, de sculptură antică etc. Dar Moscova ? Pronunțînd în gînd acest cuvînt, oamenii își amintesc de Kremlin și de strada Gorki, de Universitate și de statuia lui Pușkin. Ei își amintesc de „Treimea" lui Rubliov și de sculptura în lemn a lui S. Konenkov, portretele lui V. Serov și „Liliacul" lui P. Koncealovski.
Orașul nu-l constituie numai străzile și piețele, casele și scuarurile. Spațiul orașului cuprinde totalitatea fenomenelor artei — de la vasul decorativ pînă la sculptura de interior. Deci rolul artei în mediul urban trebuie examinat, studiat și analizat în toate manifestările ei variate. Totuși, chemarea spre multilateralitate nu înseamnă nicidecum identificarea formelor de șevalet și monumental-decorative ale artei. Natural că, pentru realizarea unor țeluri comune, diferitele feluri ale creației posedă mijloace de exprimare diferite, o destinație proprie, unică. Mozaicurilor, monumentelor, picturilor murale, destinate a deveni elemente ale mediului în care își dezvăluie adevăratul lor sens artistic, le este proprie o strînsă condiționare reciprocă cu spațiul urban. Totuși, și formele de șevalet ale creației nu există cu totul izolat de mediu, însă legăturile lor nu sînt nemijlocite.
Pictorul contemporan a pregătit prin practica sa o înțelegere mai largă și mai îndrăzneață a problemelor sintezei, cînd „paleta" pictorului o constituie nu străzi și piețe izolate, nu ansambluri excepționale cu valoare proprie, ci tot spațiul multidimensional al orașului. Abordînd problema în acest fel, artistul nu se poate limita doar la o problemă locală, el trebuie să colaboreze nu numai cu arhitecții, dar și cu designerii, pictorii, graficienii.
Activitatea artistului care participă la formarea mediului înconjurător este complexă prin aceea că întotdeauna este determinată de doi factori principali. Primul — îl constituie impulsurile interne ale unui anumit fel de artă (picturii monumentale sau sculpturii), particularitățile ideologico-plastice, coloristice, emoțional-expresive ale acesteia. Fără luarea în considerare a acestora nu există însăși arta. Dar existența legităților „interne" ale genului, enumerate mai sus, încă nu garantează „includerea" artei în mediul vital concret. Și aici un rol primordial începe să-l joace cel de-al doilea factor — bazele integratoare, posibilitățile contopirii picturii, sculpturii și a ambianței, pe care le cuprinde structura plastico-compozițională a artei.
Pentru monumentalist, legăturile interioare ale genului și formele interacțiunii artei cu mediul constau în capacitatea de a realiza unitatea armonioasă între problema picturii propriu-zise sau a sculpturii și cerințele legate de ieșirea din limitele genurilor tradiționale, în sfera problemelor plastico-spațiale.

Cu alte cuvinte, atunci cînd un monumentalist construiește dinamica compoziției, caută o anumită formă a expresiei plastice, elaborează o gamă coloristică etc., el lucrează în „interiorul" genului. Cînd însă la toate acestea se adaugă preocupări „paralele" — de a realiza o compoziție pornind de la problemele ambianței, de a o înscrie în mediu, de a subordona ritmurile și contururile acesteia peisajului sau arhitecturii, de a studia funcția mozaicului, vitraliului, picturii murale, atunci aici intră în funcțiune probleme care stau în afara limitelor genului, aici începe lumea căutărilor spațial-urbanistice.
În legătură cu aceste căutări a devenit mult mai complexă și s-a lărgit paleta mijloacelor artistice, s-a deschis posibilitatea unor interacțiuni diverse.
Complexitatea și caracterul diferențiat al abordării problemelor spațiului — iată ce este nou, ce trebuie subliniat, cînd vorbim despre lucrările anilor 70.

În locul unei simple adunări, al sintezei „simplului cu simplul" și chiar a „complexului cu simplul", etapa actuală a formării mediului presupune o astfel de abordare a problemei, cînd și artistul și arhitectul formează fiecare sector al orașului pornind nu numai de la particularitățile funcționale sau ale construcțiilor urbane, ci luînd în considerare ambianța creată istoric, sau, după cum se obișnuiește a se spune în prezent, „contextul mediului". În prezent nu este exclusă situația cînd a nu schimba nimic — înseamnă tocmai a lucra cu contextul mediului. Cu alte cuvinte, a ști să înțelegi acumulările plastic-arhitecturale ale vieții urbane în care apare și va trăi opera de artă creată azi — aceasta este problema pe care o pune construcția urbanistică socialistă.
Orientarea după contextul urban și nu crearea cu orice preț a unei capodopere constituie o altă particularitate a înțelegerii sintezei care s-a format în conștiința artistică spre sfîrșitul anilor 70.
Renunțarea la orientarea spre capodoperă, adică nu autoconcentrarea, ci în locul acesteia „deschiderea", capacitatea de a te „pune de acord" cu ambianța. Capacitatea nu numai de a „ieși în relief" dar și de a te subordona. În comparație cu perioadele precedente apare în prezent ca nouă și atitudinea monumentaliștilor față de patrimoniul trecutului. Acesta devine mai puțin normativ, fără a pretinde puritatea stilului („ca în baroc", „ca în clasicism"). Artistul și arhitectul, proclamînd drept scop final construirea unui nou tablou al vieții, acumulează liber și folosește toate stilurile și orientările. Se recunoaște a fi utilă practica adăugării, dezvoltării și acumulării valorilor.
Pentru a ne convinge că arta este un regulator puternic al atmosferei spiritual-estetice a orașelor noastre, să ne adresăm practicii. În acest sens orașele sau complexele nou create oferă exemple în formă pură. Navoi — un oraș în deșert. Chipul lui este format de cele trei componente : arhitectura, vegetația cultivată artificial și sculptura. Cooperarea clădirilor, statuilor, gazonului verde, florilor și bazinelor asigură nu numai confortul dar și influențează asupra climatului artistic al orașului. Aici totul este proporțional cu omul, în unison cu acesta.
Un alt exemplu : complexul balnear din Adler. Malul plan, lipsit de verdeață, arhitectura standard au impus arhitecților crearea unor compoziții decorative active, care au devenit principalele elemente ale mediului. Numai în acesta, în acest mediu elementele decorative capătă un adevărat sens artistic.
Togliatti — orașul constructorilor de automobile de pe Volga. Creatorii acestui oraș chiar de la început au avut grijă de expresia artistică a străzilor și piețelor, parcurilor și scuarurilor acestuia. Un colectiv unic de artiști și arhitecți a elaborat aici pentru prima dată structura artistică a întregului oraș.
Zelenogradul ne oferă un exemplu al unei alte soluții. Aici natura, copacii, pămîntul, cerul, constituie prima arhitectură, iar arhitectura constituie o „a doua natură". În această unitate, operele artiștilor intră în mod organic și neimpuse, fără a căuta, cum s-ar zice, să înlăture toate celelalte.
Muzeul gloriei comsomoliste de luptă, „Alexandr Matrosov" din Velikie Luki, constituie încă o confirmare a posibilităților nelimitate ale sintezei. Clădirea modestă a devenit un monument, datorită faptului că s-a transformat într-un fond specific pentru puternica compoziție sculpturală și împreună — muzeul și sculptura — au căpătat o energie plastică ce exprimă ideea vieții eroice a comsomolului.
Este greu de supraapreciat rolul artei monumentale în reflectarea faptelor eroice ale poporului sovietic în anii Marelui Război pentru Apărarea Patriei. În legătură cu aceasta să amintim ansamblul-monument „Apărătorilor eroici ai Leningradului". Chipurile lui poartă idealurile înalte ale umanismului și frumuseții, întruchipează bogăția spirituală a poporului, credința, voința, destinul măreț al acestuia. În mîinile artistului, care lucrează la organizarea estetică a mediului, sînt concentrate posibilități imense : el poate să-l îmbogățească cu conținut ideologic, să imprime unor elemente separate caracterul unui sistem desăvîrșit, să „ridice" lucrări modeste la rangul unor veritabile opere și, în sfîrșit, deocamdată în cazuri rare, lucrînd la un mare complex, să colaboreze cu arhitectul, ca de la egal la egal.
La activitatea asupra unui mediu desăvîrșit participă toți artiștii — acei care făuresc cărțile, care muncesc la stabilirea formelor noilor mașini și a micii arhitecturi, care aprofundează problemele picturii de șevalet și ale sculpturii. Acest lucru este astfel, întrucît la orice ar lucra în prezent artistul, el nu tinde spre izolare, ci spre contacte cu alți artiști. Munca unită asupra fiecărui element al mediului creează ambianța materială și estetică demnă de modul de viață sovietic.

În românește de NADEJDA BALTAJI

ARTĂ – ARHITECTURĂ

Selecția de texte care urmează privește orașul nu numai ca expresie a practicii arhitecturale, urmărind o anume coeziune formală și stilistică programată ; sensul lor real reiese din conceperea arhitecturii ca determinant al calității vieții. Că și în această ipostază se urmărește un fir istoric, care merge de la fapte la utopie, cu alte cuvinte care pune trecutul și viitorul într-o relație concretă, nu mai trebuie demonstrat : este urmarea unei noi mentalități de a concepe viața multiplului, organizarea multitudinii umane pe planetă.
Arhitectul, e bine știut astăzi, este printre primii care-și pune problema viitorului. El o face oscilînd între practică și meditație sau meditînd pe marginea practicii ca Doxiadis, investigînd o metodă care să asigure participarea completă a beneficiarului arhitecturii – ca la Friedmann – sau dimpotrivă căutînd în trecut și în evoluția istorică argumente pentru o raționalizare a urbanismului ca la Giedion.
Orice răspuns e parțial, orice metodă nu poate evita obiecțiile, dar din jocul ipotezelor se naște un cadru în care deciziile capătă un gir de obiectivitate.

Umberto Ecco

1. ARHITECTURĂ ȘI COMUNICARE

I. Semiotică și arhitectură

I. 1. Dacă semiotica nu este numai știința sistemelor de semne recunoscute ca atare, ci știința care studiază *toate* fenomenele de cultură *ca și cum ar fi* niște sisteme de semne – bazîndu-ne pe ipoteza că în fapt toate fenomenele de cultură *sînt* sisteme de semne, mai bine zis cultura este înainte de toate *comunicare* – unul dintre sectoarele în care semiotica este sfidată la maximum de realitatea asupra căreia încearcă să acționeze este sectorul arhitecturii.

Trebuie să precizăm că, de acum înainte, ne vom servi de expresia „arhitectură" pentru a indica atît fenomenele arhitecturale propriu-zise, cît și pe cele ale *designului* și ale urbanismului. Vom lăsa pentru moment în suspensie problema de a ști dacă definițiile noastre vor putea fi aplicate *oricărui proiect de modificare a realității, la nivel tridimensional, avînd drept scop de a permite îndeplinirea unor funcții conexe vieții colective* (definiția aceasta înglobează proiectul *vestimentar* ca element al recunoașterii sociale și intermediar în viața colectivă ; proiectul culinar, nu ca o pregătire de obiecte necesare hranei individuale, ci ca o construcție de contexte cu funcție de conotație simbolică precum menu-ul, banchetul etc. ; definiția exclude însă pregătirea obiectelor tridimensionale al căror scop *principal* nu este utilizarea ci contemplarea, cum ar fi de pildă operele de artă sau realizarea de spectacole, dar înglobează fenomenele de *construcție scenografică*, acestea fiind unelte de pregătire a spectacolului etc.).

II. Arhitectura – fapt de comunicare

II. 1. O considerație fenomenologică a raportului nostru cu obiectul arhitectural ne sugerează că în mod normal beneficiem de arhitectură *ca de un fapt de comunicare*, chiar fără să-i excludem funcționalitatea. Să încercăm acum să ne punem în locul omului din epoca de piatră care, în acest model ipotetic, se află la originea arhitecturii.

Fiind încă „de tot mirat și feroce" (potrivit expresiei lui Vico), iată-l pe acest om cum, împins de frig și de ploaie, urmînd pilda vreunui animal sau ascultînd de un imbold în care se îmbină confuz instinctul și rațiunea, se adăpostește într-o crevasă, în despicătura din coasta unui munte sau într-o peșteră. Apărat de vînt și ploaie, la lumina zilei sau a focului (admițînd că l-ar fi descoperit deja), omul nostru observă peștera ce-l adăpostește. El remarcă întinderea bolții pe care o percepe ca hotar al unui spațiu exterior *rupt de cel de afară* (conținînd apa și vîntul) și ca *principiu al unui spațiu interior* putînd evoca vagi nostalgii uterine, dîndu-i senzația unei protecții, ori apărîndu-i încă indistinct și ambiguu, exprimat doar prin umbre și lumini. După furtună, el va ieși din peșteră și o va considera din exterior : atunci cavitatea intrării îi va apărea ca „o gaură ce permite trecerea în interior", intrarea îi va aduce în minte imaginea interiorului : gaură de intrare, boltă care acoperă, pereți care închid un spațiu. Iată că se schițează astfel „ideea de peșteră" utilă cel puțin ca readucere în minte, pentru a se putea gîndi apoi la peșteră ca la o țintă posibilă în caz de ploaie, dar și pentru a putea recunoaște într-o altă peșteră aceleași *posibilități de adăpostire* aflate în prima.

Cu experiența celei de a doua peșteri, ideii *acestei* peșteri i se substituie de acum încolo ideea de peșteră pur și simplu. Este un *model*, ceva ce nu există în mod concret dar în baza căruia el poate recunoaște un anumit context de fenomene ca „peștera". Modelul (sau conceptul) funcționează atît de bine încît el este capabil să recunoască de departe peștera altcuiva sau vreo peșteră pe care nu intenționează să o folosească, independent de faptul că dorește sau nu să se adăpostească acolo.

Omul a învățat că peștera poate avea diferite aparențe, dar întotdeauna va fi vorba de realizarea determinată a unui model abstract și recunoscut ca atare, *deja codificat*, chiar la un nivel care nu este nivelul social, ci nivelul individului care il propune și îl comunică lui însuși.

Din acest moment nu-i va fi greu să comunice prin semne grafice modelul de peșteră semenilor săi. *Codul arhitectural* generează un *cod iconic*, iar „principiul peșteră" devine obiectul unor relații de comunicare.
În acest stadiu, desenul sau imaginea îndepărtată a unei peșteri înseamnă deja comunicarea unei funcții posibile și rămîn astfel, chiar dacă funcția nu este exercitată ori dacă nu simți dorința de a o exercita.

III. Stimul și comunicare

III. 2. Fără îndoială că o scară acționează asupra mea ca un stimul constrîngător ; dacă vreau să înaintez acolo unde există o scară, trebuie să ridic succesiv și progresiv picioarele și trebuie să fac acest lucru chiar dacă, din întîmplare, aș vrea să umblu în continuare așa cum umblam pe un drum neted. *Scara mă stimulează să urc* chiar dacă, fiind întuneric și nevăzînd prima treaptă, mă împiedic de ea. Pe de altă parte trebuie să iau în considerare două fenomene : primul este că pentru a urca trebuie să fi învățat ce este o scară. *Inveți* să urci, înveți așadar să răspunzi unui stimul, altfel acest stimul, el singur, ar putea tot atît de bine să nu funcționeze ; al doilea este acela că numai după ce am învățat că scara mă îndeamnă să urc (permițîndu-mi să trec de la un nivel orizontal la altul) recunosc în scară stimulul propus cît și posibilitatea oferită de a îndeplini o funcțiune.

Îndată ce o recunosc ca atare și o clasez sub conceptul general de „scară", fiecare scară îmi comunică funcția ce o permite și o comunică atît de bine încît, după tipul scării (scară spațioasă de marmoră, scară helicoidală, scăriță dreaptă, scară dublă, scară de incendiu), înțeleg dacă voi urca ușor sau cu greutate.

III. 3. În acest sens, *ceea ce permite folosirea arhitecturii* (a trece, a intra, a staționa, a urca, a se întinde, a se apleca, a apuca etc.) *nu sînt numai funcțiile posibile* ci, înainte de toate, *semnificații relativi care mă pregătesc pentru folosirea funcțională*. Și atît de adevărat este acest lucru încît în fața unui fenomen de „trompe l'oeil" mă pregătesc pentru folosire chiar dacă funcțiunea nu este posibilă.

Există și funcțiuni arhitecturale pe care nu le percep ca stimuli (căci ele funcționează ca un artificiu eliminînd alți stimuli : de pildă bolta ca element de apărare împotriva intemperiilor) și al cărui caracter funcțional (de care beneficiez în mod normal) pot să nu-l resimt, în timp ce percep eficacitatea comunicativă, aceasta putînd fi sensul adăpostului, al spațiului ș.a.m.d.

2. SEMNUL ARHITECTURAL

I. Caracterizarea semnului arhitectural

I. 1. După ce am stabilit că arhitectura poate fi considerată ca un sistem de semne, va trebui în primul rînd să caracterizăm aceste semne.

Cele expuse în capitolele precedente ne invită să aplicăm schemele semiotice la care ne-am referit pînă acum, dar poate nu este inutil să verificăm pînă la ce punct fenomenul arhitectural suportă aplicarea altor tipuri de scheme semiotice. De pildă, dacă am vrea să aplicăm arhitecturii categoriile semanticii lui Richards, este cert că am întîmpina obstacole greu de trecut.

Dacă am voi să privim o ușă drept un simbol căruia i-ar corespunde, în vîrful faimosului triunghi, referința : „posibilitate de intrare" am fi foarte stînjeniți în privința definirii *referentului*, adică a pretinsei realități fizice la care simbolul ar trebui să se refere ; numai dacă afirmăm că ușa se referă la ea însăși, denotăm

realitatea „ușă", sau dacă afirmăm că ea se referă la funcția pe care o permite ; în acest caz am avea o aplatizare a triunghiului și o coincidență între referință și referent. Ar fi foarte dificil să determinăm prin acești termeni la ce trimite semnul (arc de triumf) care denotează fără îndoială o posibilitate de trecere dar conotează în același timp, și în mod foarte limpede, „triumf" și „celebrare" ; am avea atunci referințe îngrămădite și copleșitoare despre referent coincizînd iarăși fie cu semnul, fie cu referința.

II. Denotația arhitecturală

II. 1. Obiectul de folosință, privit sub unghiul comunicării, este *semnificantul acelui semnificat în mod exact și convențional denotat și care e funcția lui.* S-a spus, într-un sens larg, că primul semnificat al unei case este constituit din operațiile ce trebuie făcute pentru a o locui (obiectul arhitectural *denotă o manieră de a locui*). Dar este clar că denotația acționează chiar dacă eu nu mă bucur de avantajul posibilității de a-l locui (și, în general, de utilitatea obiectului). Cînd privesc o fereastră de pe fațada unei case, nu mă gîndesc de obicei la funcția ei ; mă gîndesc la un semnificat-fereastră bazat pe funcție dar în care funcția este într-atît de neutralizată încît pot să o și uit și să nu privesc fereastra decît în raport cu celelalte ferestre, ca niște elemente ale unui ritm arhitectural ; tot astfel, atunci cînd citim un poem, fără a neglija semnificații cuvintelor, îi putem lăsa în umbră făcînd să apară în prim plan un anumit joc formal izvorît din apropierea contextuală a semnificanților. Acest lucru este într-atît de adevărat încît un arhitect poate face ferestre false, lipsite de funcționalitate, dar care, totuși (denotînd o funcție ce nu funcționează dar se comunică), funcționează ca ferestre în contextul arhitectural, fiind primite în această calitate și comunicînd ca atare (în măsura în care mesajul pune în evidență funcția lor estetică) [1].

Forma acestor ferestre, numărul lor, dispoziția lor pe fațadă (ferăstruici rotunde, „meurtriere", geamlîcuri etc.) nu denotează

[1] În acest caz, mesajul arhitectural pune în evidență funcția estetică. Dar sînt prezente și celelalte funcțiuni : arhitectura ne face o comunicare *imperativă* (ne face să locuim într-un anumit fel) : *emoțională* (să ne gîndim la liniștea unui templu grec și la agitația unei biserici baroce) ; *fatică* (mai ales în țesătura urbană, garantînd o legătură și o prezență ; funcțiunea fatică este pusă în evidență îndeosebi în mesaje cum ar fi obeliscul, arcul, timpanul etc.) ; meta-linguistică (să ne gîndim la muzeu sau la funcția ce o are piața de a pune în evidență fațadele edificiilor înconjurătoare). Funcția referențială ar părea exclusă, obiectul arhitectural fiind propriul său referent ; dar aici încercăm să deplasăm problema de la referent la semnificat.

numai o funcție ci trimit la o anumită concepție a spațiului locuibil și a folosirii lui ; acest lucru *conotează ideologia globală* ce a determinat operația arhitectului. Arcul în plin cintru, ogiva, arcul în acoladă funcționează ca niște portanți și denotează această funcție dar totodată conotează și diversele maniere de a concepe funcția. Ceea ce înseamnă că ele încep să-și asume o funcție simbolică.

II. 2. Dar să revenim la denotația funcției utilitare primare. Am spus deja că obiectul de folosință denotează *în mod convențional* funcția, conform unor coduri.

Vom reveni asupra definiției acestor coduri, dar înainte de toate vom căuta să definim în ce sens un obiect poate denota în mod convențional propria lui funcție.

Potrivit unei codificări arhitecturale milenare, scara sau planul înclinat denotează posibilitatea de a urca ; fie că e o scăriță, fie vasta scară de la Vanvitelli ori scara helicoidală din Turnul Eiffel sau planul înclinat în spirală de la Muzeul Guggenheim al lui

F. L. Wright, ne aflăm întotdeauna în fața unor forme fundamentate pe soluțiile codificate ale unei funcțiuni de îndeplinit. Însă putem urca și cu ascensorul ; dar caracteristicile funcționale ale acestuia nu trebuie să consiste în stimularea unor acte motoare ale membrelor inferioare (necesitatea de a mișca picioarele într-un anumit fel), ci în posibilitatea de acces, de locuire și de manevrare a comenzilor mecanice devenite lizibile printr-o semnalizare ușor interpretabilă. Este totuși limpede că un om primitiv, obișnuit cu scările sau cu planurile înclinate, ar fi complet dezarmat în fața unui ascensor căci, cu cele mai bune intenții ale constructorului, un primitiv nu-l poate manevra. Oricît de explicite ar fi butoanele, săgețile indicatoare de coborîre sau de urcare ori luminile de apel, primitivul *nu știe că niște forme determinate semnifică funcții determinate.* El nu posedă codul ascensorului după cum nu posedă nici codul ușii turnante prin care se încăpățînează să treacă ca și cum ar fi vorba de o ușă obișnuită. Vom descoperi astfel că mistica „formei care urmează funcției" nu este într-adevăr decît o simplă mistică atunci cînd ea nu se sprijină pe o considerare a procesului de codificare. În termenii comunicației, principiul potrivit căruia *forma urmează funcția* semnifică faptul că *forma obiectului trebuie să facă posibilă funcția dar că trebuie să o și denoteze,* și încă într-un mod atît de clar *încît funcția să fie dorită și lesnicioasă* și să suscite mișcările cele mai adecvate pentru a o îndeplini.

III. Conotația arhitecturală

III. 1. Am spus că obiectul arhitectural poate denota funcția sau conota o anumită ideologie a funcției. Dar fără îndoială că el poate conota și altceva. Peștera, despre care am vorbit în modelul nostru ipotetic, ajungea să denoteze o funcție-adăpost, însă este cert că pe măsură ce timpul trecea, ea conota și „familie, nucleu de comunitate, securitate" etc.

Și este greu de știut dacă natura sa conotativă, „funcția" ei simbolică este mai puțin funcțională decît prima. Cu alte cuvinte, dacă peștera denotează o *utilitas* (ne folosim de acest termen eficace folosit de Koenig), ne putem întreba, cu privire la viața colectivă, dacă nu cumva conotația de intimitate și de familiaritate conexe valorilor ei simbolice nu este cumva mai puțin utilă. Conotația „securitate" și „adăpost" este fundamentată pe denotația acestei *utilitas* primare dar nu este mai puțin importantă.

Un scaun îmi spune, înainte de orice altceva, că pot să mă așez pe el. Dar dacă acest scaun este un tron, el nu trebuie să-mi folosească doar ca să mă așez pe el, ci trebuie să-mi folosească pentru a mă face să mă așez cu o anumită demnitate. El servește la coroborarea actului de „a se așeza cu demnitate" printr-o serie de semne accesorii conotînd regalitatea (spătar înalt cu coroană deasupra, cu vulturi pe brațe etc.). Aceste conotații de „regalitate" sînt într-atît de funcționale încît, în momentul cînd sînt prezente, funcția lor primară de a „se așeza confortabil" poate fi neglijată. Se întîmplă adeseori că pentru a conota regalitatea, tronul să pretindă să te așezi într-un fel rigid și inconfortabil (cu sceptrul în mîna dreaptă, un glob în cea stîngă, înțepenit, cu o coroană pe cap) și deci „prost" din punct de vedere al acelei *utilitas* primare. „A te face să șezi" nu este decît una din funcțiile tronului, nu este decît unul dintre semnificații ei, cel mai imediat dar nu și cel mai important.

III. 2. În această perspectivă, calificarea de „funcție" se lărgește la toate destinațiile comunicative ale unui obiect, deoarece în viața colectivă conotațiile „simbolice" ale obiectului util sînt tot atît de „utile" ca și aceste denotații „funcționale". Și înțelegem conotațiile simbolice ca funcționale nu numai în sens metaforic, ci și în sensul că ele comunică utilizarea socială a obiectului care nu se identifică imediat cu „funcția" în sensul strîmt al cuvîntului. Este clar că funcția de tron este „simbolică"; este clar că în privința veșmîntului cotidian (folosit pentru a te acoperi), ținuta de seară (care „descoperă" femeile și acoperă „prost" pe bărbați deoarece la aceștia din urmă haina se prelungește în coadă de rîndunică pe posterior lăsînd abdomenul descoperit) este „funcțională", căci, datorită ansamblului de convenții pe care le conotează, ea permite anumite raporturi sociale, le confirmă, și arată, în cazul celor care prin această ținută comunică rangul ce-l ocupă, acceptarea de a se supune unor anumite reguli etc.

3. CODURILE ARHITECTURALE

I. Ce este un cod în arhitectură ?

I. 1. *Tot ceea ce am spus pînă acum implică să se știe ce înseamnă „cod" în arhitectură.*

Atît timp cît ne referim la comunicația verbală, ideile noastre rămîn clare : există un cod-limbă și sub-coduri conotative determinate. Cînd am început să vorbim despre coduri vizuale, a trebuit să repertoriem diferitele nivele de codificare, de la codul iconic pînă la codul iconologic ; pentru a ajunge aici am fost nevoiți să precizăm conceptul de cod cît și diversele tipuri de articulație prevăzute de cod. Am elaborat de asemenea un principiu fundamental conform căruia, într-un cod dat, elementele de articulație pot fi sintagmele unui cod mai analitic, sau atunci sintagmele unui cod dat nu sînt decît elemente de primă sau de secundă articulație [1] ale unui cod mai sintetic.

Va trebui să ne reamintim aceste principii atunci cînd vorbim despre codurile arhitecturale, căci am putea fi ispitiți să atribuim codului arhitectural articulații ce aparțin unor coduri mai analitice.

I. 3. În arhitectură, trebuie să distingem și *codurile de lectură* (și de construcție) *a obiectului, de codurile de lectură și de elaborare a proiectului obiectului* ; aici ne vom ocupa numai de lectura obiectului arhitectural și nu de proiectul arhitectural. Căci, efectiv, odată cunoscute regulile de interpretare a obiectului, decurg de aici și regulile de interpretare a proiectului, căci sînt niște reguli de notație în limbajul nescris, dar convenționalizat la nivelul scrierii (la fel cum transcrierea limbii verbale se elaborează în baza unor reguli de notații scrise ale elementelor verbale precum fonemele sau monemele). Aceasta nu înseamnă că o semiotică a proiectului nu va comporta probleme de un anumit interes, pentru că într-un proiect există, înainte de toate, diferite sisteme de notații (un plan nu este codificat ca o secțiune), și pentru că în aceste sisteme de notații avem, în același timp, semne iconice, diagrame, indici, simboluri, „quali-sign"-e, „sin-sign"-e etc. ce acoperă astfel întreaga gamă a semnelor propuse de Peirce.

I.4. Atunci cînd vorbim de coduri arhitecturale ne mărginim în general să recurgem la coduri tipologice (în mod clar semantice) amintind că există în arhitectură configurații ce indică limpede „biserica", „gara", sau

[1] Termenii „prim" și „secund" nu au nicidecum o valoare de discriminare axiologică (ca și cum *unul* ar fi mai important decît celălalt) ci de mecanică semiotică, în sensul că funcțiunile secunde se sprijină pe denotația funcțiunilor prime (n. r.).

„furculițe" ș.a.m.d. Vom vorbi ulterior despre codurile tipologice, dar e evident că ele nu constituie decit unul dintre sistemele de codificare, chiar dacă este cel mai aparent.

I.5. În tentativa de a urca în mod progresiv la izvoarele unui cod care, fără îndoială, este situat istoric (fiind vădit faptul că imaginea unei „biserici" nu se articulează într-o manieră dată decit într-un moment dat al istoriei), am fi ispitiți să căutăm articulațiile de bază ale arhitecturii, sistemul de figuri ce constituie *articulația secundă*, în elementele geometriei lui Euclid. Dacă arhitectura este arta de a articula spațiile, codificarea acestei articulații ar putea fi cea furnizată de Euclid în geometria sa. Elementele primei articulații vor fi atunci niște unități spațiale sau *choreme* [1], ale căror *stoicheia* euclidieni („elementele" geometriei clasice) vor fi elementele articulației secunde compuse din sintagme mai mult sau mai puțin complexe. Astfel, de pildă, unghiul, linia dreaptă, diverse curbe, punctul, vor fi elemente de articulație secundă, încă lipsite de semnificat, dar înzestrate cu valoare diferențială ; pe cind elementele de articulație primă vor fi pătratul, triunghiul, paralelipipedul, elipsa, ajungind pină la limitele unor figuri neregulate dintre cele mai ambigue, cu condiția ca ele să poată fi exprimate prin ecuații ; jocul a două dreptunghiuri, cuprinse unul într-altul, va putea deja constitui o conformație sintagmatică caracterizată (se va putea recunoaște, de exemplu, raportul perete-fereastră), pe cind configurațiile sintagmatice mai complexe vor putea fi cubul (tridimensional) ori diversele articulații ale unui plan în cruce greacă.

Firește că raportul dintre geometria plană și geometria tridimensională ar putea pune problema unei a treia articulații a elementelor ; și s-ar putea naște probleme ulterioare de codificare și din introducerea unor geometrii noneuclidiene.

Este totuși limpede că acest cod geometric *nu aparține numai arhitecturii*, el intrînd în joc chiar și pentru a descrie fenomenele picturale, și nu numai cazurile de pictură geometrică (Mondrian), dar și cele de pictură figurativă unde, pînă la urmă, orice configurație poate fi redusă la o articulație (chiar foarte complexă) de elemente geometrice originale. Același cod servește de asemenea la notația scrisă și la descrierea verbală (pentru formalizare) a fenomenelor de geometrie în sensul profesional al termenului (măsurarea terenului) și la alte tipuri de relevee (topografic, geodezic etc.). La limită, codul s-ar identifica cu un cod gestaltic care ar prezida la percepția formelor elementare. Avem aici cazul tipic al unui cod ce se configurează atunci cînd vrem să analizăm elementele fundamentale (de primă și de secundă articulație) ale unei „limbi" diverse, apte să servească drept metalimbaj unor coduri mai sintetice.

II. Clasificarea codurilor arhitecturale

II. 1. Pornind de la studiile în curs putem deduce un tablou de acest gen : (cf. Koenig, 1964 ; Dorfles, 1968, chap. V).

1. Coduri sintaxice. Articulația tipică se referă, în acest caz, la articulația caracteristică științei construcțiilor. Forma arhitecturală se scindează atunci în grinzi, planșee, bolți, console, arcuri, stîlpi, plăci, elemente spațiale din beton (schelete) cu planuri portante multiple și legate de planșee susținute. Nu există vreo referință cu privire la funcție și nici la spațiul denotat, ci numai o logică structurală : sînt prezente condițiile structurale pentru denotarea spațiului. Iată cum, în alte coduri, la nivelul unei articulații secunde, există condițiile structurale ale semnificației, chiar dacă n-am ajuns încă la semnificat. Iată cum, în muzică, niște raporturi de frecvență produc sunete ce vor putea denota, ulterior, intervale dotate cu semnificat muzical.

2. coduri semantice : a. articulație de *elemente* arhitecturale :

1. elemente ce denotează *funcții prime :* acoperiș, terasă, mansardă, cupolă, scară, fereastră...

2. elemente ce conotează *funcții secunde* „simbolice", metopă, fronton, coloană, timpan...

3. elemente ce denotează „caractere distributive" conotînd o „*ideologie a spațiului de locuit" :* sală comună, sector zi și sector noapte, sufragerie, living-room...

b. articulație în *genuri tipologice :*

1. *tipuri sociale :* spital, vilă, școală, castel, palat, gară...

2. *tipuri de spațiu :* templu cu plan circular, în cruce greacă, plan „deschis", labirint [1]...

Această listă ar putea fi desigur îmbogățită : am putea elabora tipuri ca : cetate–grădină, vilă cu plan roman etc., sau am putea găsi codificări recente cu privire la anumite moduri de a munci, derivate din poeticile de avangardă ce și-au creat deja propria lor tradiție și propria lor manieră.

În românește de
IRINA FORTUNESCU

[1] De la *khora* (spațiu, loc). Pentru o teoretizare a stoicheia ca elemente primare ale artelor spațiului, inclusiv arhitectura, a se vedea observațiile lui Mondrian discutate de R. De Fusco, *L'idea d'arhitettura*, 1964.

[1] Pentru conceptul de „tip" cf. – în afară de Dorfles și Koenig – „Sul concetto di tipologia arhitettonica", în G. C. Argan, *Projetto e destino, op. cit.*, unde autorul examinează paralelismul dintre tipologia arhitecturală și iconografie și unde ne dă o definiție a tipului ca „proiect de formă", definiție care se apropie de cea dată de noi figurii retorice ca „relație generală de neprevăzut" (a se vedea A. 5). Cf. și S. Bettini, în *Zodiac*, no. 5, cit și Gregotti, *Il territorio dell'arhitettura*, Feltrinelli, 1966.

Siegfried Giedion

ARHITECTURA ȘI FENOMENELE DE TRANZIȚIE

Separarea traficului rutier de circulația pietonală

Arhitecții zilelor noastre trebuie să țină seama nu numai de aspectul sculptural al îmbinării corpurilor de diferite forme și dimensiuni, ci trebuie să aibă în vedere și un alt aspect strîns înrudit – acela de a face față cerințelor unui trafic tot mai haotic, asigurînd în același timp condiții civilizate de existență. Obiectivul principal este separarea circulației pietonale de circulația mașinilor. Această problemă se pune pretutindeni cu posibilități foarte variate de soluționare.

Așa cum remarcam, o asemenea problemă se punea și în Roma antică. Împăratul Adrian crease la vila sa din Tivoli o rețea subterană pentru transportul destinat aprovizionării, astfel încît liniștea să nu-i fie tulburată.

O astfel de separare pe verticală a circulației a devenit aproape o necesitate pentru a permite pietonului să circule nestingherit, într-o atmosferă nepoluată.

În 1913 Sant'Elia a proiectat o città nuova concepută ca un oraș suprapus, în care arterele de transport se aflau la nivele inferioare. Zece ani mai tîrziu R. I. Neutra a reluat această idee în lucrarea sa Rush City Reformed din 1923. Printre numeroasele proiecte recente putem menționa planul de extindere a orașului Amsterdam al lui J. B. Bakema și J. H. van den Broch – planul Pampus din 1965 – în care mediul pietonilor este strict delimitat de cel al mașinilor. În noul oraș Cumberland din Marea Britanie separarea circulației elaborată în 1955 a făcut ca trotuarele de pe lîngă marile artere ale traficului rutier să dispară.

Proiectul lui Kenzo Tange din 1960 care prevedea extinderea orașului Tokyo pe apă se baza pe o infrastructură dominantă a marilor autostrăzi dispuse la diferite nivele, ramificîndu-se în căi minore de circulație rutieră care, la rîndul lor, duceau spre insule pietonale. În proiectul său de concurs pentru Shinjuku, unul dintre cele mai mari cartiere comerciale și de distracții din Tokyo, Fumihiko Maki își propunea să reorganizeze situația haotică a traficului din preajma punctelor terminus într-un sistem mai ordonat, sugerînd în același timp noi cvartale comerciale, zone de agrement, noi centre administrative, printr-o folosire mai intensivă a terenurilor. Întregul proiect vizează posibilități tot mai mari de transformare. „Avînd în vedere că sensul deplasării pe culoarele de circulație ale străzilor din zonă se va schimba poate în viitor, zona reconstruită va fi împrejmuită de o șosea de centură situată cu șase picioare (1,90 m) sub nivelul străzilor înconjurătoare, care să permită fluxul permanent de intrare și ieșire al mașinilor". Proiectele japoneze sînt la scară mai mare decit cele din Europa, mult mai aproape de utopie, am putea spune.

Separarea zonelor comerciale de cartierele de locuințe

În locul unei supuneri oarbe la asaltul brutal al necesității imediate, oamenii încearcă pretutindeni să anticipeze și să planifice dezvoltarea în perspectivă a orașelor a căror creștere este tot mai rapidă, astfel încît ele să poată funcționa satisfăcător ca entități urbane.

Orașele lineare. Nu încape îndoială că sîntem copleșiți de cerințele imperioase ale unui transport rapid. Primul lucru care-ți sare în ochi în orice proiect recent este o arteră de circulație rutieră ramificată, care pompează viața într-un oraș sau într-o așezare urbană. Acest lucru era evident încă de pe vremea proiectului unui oraș linear elaborat de Soria y Mata în 1882. Inginerul constructor spaniol recunoștea în transportul public un element fundamental al oricărui organism urban. Soria y Mata a proiectat primul oraș linear, la periferia Madridului, de-a lungul unei linii de tramvai. Cartierele de locuințe și zonele industriale se aflau așezate de o parte și de alta a acestei artere de transport.

În orașul linear, toate funcțiile sînt organizate în planuri paralele corelate unei linii dinamice de comunicare – în zilele noastre, de obicei, o stradă principală. Le Corbusier, ca și arhitecții ruși, englezi și americani, a proiectat orașe lineare. În proiectul MARS din 1937, destinat Londrei, cartierele de locuințe se întindeau de-a lungul unor străzi care comunicau în unghiuri drepte cu artera principală.

În anii 1960 tendința de a construi orașe lineare s-a accentuat. De pildă, au fost propuse proiecte pentru reorganizarea întregii zone cuprinse între Boston și Washington după coordonatele unui oraș linear. Cu toate acestea, vecinătatea liniilor de transport nu mai constituie zone propice pentru dezvoltarea cartierelor de locuințe. Atitudinea care se manifestase încă de multă vreme în legătură cu căile ferate se extinde acum la mai toate mijloacele de transport. Ca atare, cartierele de locuințe trebuie așezate în unghi drept față de arterele de circulație, așa cum în secolul trecut străzile de acces se îndreptau spre gări. Arterele de circulație din zilele noastre trebuie să fie la distanțe și mai mari, iar părțile construite de pe margini nu mai pot fi concepute asemeni străzilor comerciale din Evul Mediu.

Extinderi lineare ale orașului.
Planurile orașelor europene bazate pe principiul flexibilității și al disocierii circulației s-au dezvoltat pe coordonate diferite față de cele din Japonia. Există o deosebire între planurile europene de

extindere a unui oraş mare existent şi proiectele care au în vedere organizarea unor aşezări mici şi relativ autonome.

Extinderea marilor oraşe, mai cu seamă în Olanda, este considerată ca făcînd parte din sistemul de urbanizare generală prin care toate oraşele importante vor fi legate între ele. Acest sistem nu e foarte diferit de conceptul american al unei fişii urbanizate între Boston şi Washington. Rămîne o problemă deschisă dacă, în viitor, va fi preferabil ca mod de viaţă extinderea unui oraş deja existent sau constituirea de unităţi semi-independente. Va fi oare preferabil de trăit în aşezările periferice ale unui mare oraş, avînd o perspectivă directă asupra naturii din jur, sau în oraşele orientate spre interior, cu o populaţie de pînă la 100 000 de locuitori ? Rezolvarea acestei probleme depinde de dorinţa omului de a se separa în viitor de oraşul gigant, preferînd proporţii mai intime şi o ambianţă locală organică, sau de a se mulţumi, pur şi simplu, să-şi petreacă noaptea în afara oraşului. Acolo unde marile oraşe se află aşezate lîngă un lac sau la malul mării, una din cele mai fireşti rezolvări ale problemei, care să permită asigurarea condiţiilor de locuit pentru o populaţie în creştere, este de a extinde fondul construibil prin amenajări funciare şi asanări. Atît în Olanda cît şi în Japonia — ţări cu densitate mare de locuitori — există proiecte de construcţie pe piloni, deasupra apei.

Aşa cum am mai spus, proiectul lui Kenzo Tange din 1960 propunea extinderea oraşului Tokyo peste golful puţin adînc cu acelaşi nume : artera principală care cuprinde activitatea administrativă şi comercială comunică lateral cu cartierele de locuinţe. În Olanda, J. B. Bahema şi J. H. van den Broch au elaborat în 1965 un proiect care prevede extinderea oraşului Amsterdam peste un lac puţin adînc din apropiere. În proiect, oraşul se întinde ca un imens deget arătător : „Proiectul Pampus are în vedere extensiunea lineară a unui oraş radial construit în formă de stea" (Amsterdam), care a fost elaborat pentru ca locuitorii să poată „trăi şi munci într-un spaţiu deschis, cu mijloace de agrement situate chiar lîngă casă, astfel încît orăşenii să poată trăi la ţară". În preocuparea sa pentru un spaţiu deschis Bahema se alătură, sub o altă formă, aspiraţiilor unei generaţii precedente de arhitecţi şi proiectanţi — cum ar fi Frank Lloyd Wright şi Le Corbusier — care se pronunţau ferm în favoarea unui habitat uman legat de natură.

Noile oraşe autonome.
În Olanda se construiesc noi oraşe pe insule create prin drenarea zonei Zuiderzee. Printre ele se numără şi Lelystad, proiectat de C. van Eesteren, fost arhitect al Amsterdamului. În Olanda, sistematizarea nu este întreprinsă de firme particulare, ci de o comisie guvernamentală, iar „oraşul este considerat ca un element esenţial în politica guvernului de a planifica descentralizarea zonelor industriale suprapopulate din vestul Olandei".

Care va fi capacitatea unui astfel de oraş nou ? Oraşul Lelystad a fost proiectat pentru o populaţie iniţial de 7 000 de locuitori, putînd creşte la 50 000 de locuitori.

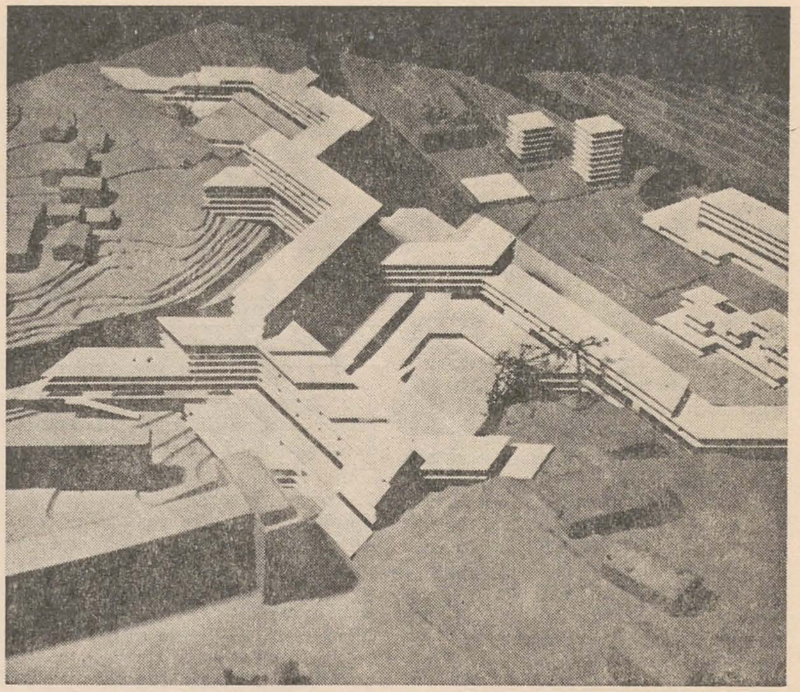
Oraşul putea fi dezvoltat într-o serie de etape pînă la 100 000 de locuitori. La început, proiectele au avut în vedere o populaţie de maximum 50 000 de locuitori, dar experienţa noilor oraşe din Anglia, proiectate pentru aproximativ 50 000 de locuitori, a demonstrat că există tendinţa ca ele să crească la cifra de 100 000 — mărime care permite şi satisfacerea unor necesităţi culturale.

Construirea oraşului Lelystad a început la o scară modestă. O parte din oraş „se compune în mare parte din şiruri de case cu două etaje, cu grădini în faţă şi în spate, conform principiilor directoare respectate şi în trecut la construirea oraşelor şi satelor din depresiunile îndiguite, pe vremea pionieratului primelor familii aşezate în aceste zone". Cartierele de locuinţe sînt aşezate la nord şi la sud de centrul oraşului şi se pot extinde în afară la est şi la vest, odată cu zonele industriale şi de agrement. Principiul este ca în fiecare fază de dezvoltare oraşul să rămînă o entitate fizică pe deplin funcţională. „Acest lucru poate fi realizat, însă, numai dacă extinderea oraşului devansează nevoile reale". Această formă de extindere a oraşului se bazează pe prognoza nevoilor populaţiei şi, în acest fel, pune capăt haosului care domneşte în prezent în proliferarea pestriţă a suburbiilor care cresc de la un an la altul. Sistematizarea înseamnă previziune.

În Lelystad, centrul administrativ se află aşezat în mijlocul oraşului, deosebindu-l astfel de alte oraşe noi, cum ar fi Chandigarh sau Brasilia. Deoarece aşezarea se afla pe terenuri amenajate, n-a fost posibil să se construiască şosele la un nivel inferior şi, de aceea, reţeaua arterelor principale de circulaţie a fost înălţată. În centrul oraşului zona destinată pietonilor va fi în cele din urmă cu 3,5 metri deasupra nivelului străzilor din această zonă.

Aşa cum diferitele elemente funcţionale ale organismului omenesc — circulaţia sîngelui, sistemul nervos şi aşa mai departe — sînt distribuite în sisteme independente, tot aşa funcţiile individuale dintr-un organism urban trebuie să fie suficient de distincte pentru a crea un întreg funcţional.

Reconstruirea zonei centrale.
A apărut şi o concepţie nouă în legătură cu centrul unui oraş. E suficient să amintim proiectul lui Le Corbusier de reconstruire a Berlinului. Un alt exemplu este proiectul lui G. Candilisi, A. Josic şi G. Woods, care urmăreşte reconstruirea unei părţi din zona centrală a oraşului Sèvres şi proiectul lui Kenzo Tange de reconstruire a centrului oraşului



Skopje, distrus de cutremur.
Restructurarea centrului oraşului francez Sèvres, oraş de vechi tradiţii istorice, proiect comandat de autorităţile municipale, ar fi fost de neconceput cu o generaţie în urmă. Situl despre care e vorba se află în inima oraşului Sèvres, la intersecţia şoselei naţionale Paris—Versailles cu şoseaua spre Ville d'Avray.

Prima problemă a fost crearea unui nivel pietonal mai ridicat.

Terenul permitea rezolvarea acestei probleme într-un mod mai practic decît în cazul nivelului comercial din Unité d'Habitation, Marseilles, 1947—1952, a lui Le Corbusier. În acest proiect, strada comercială, cu două nivele, cuprinzînd băcănii, o spălătorie, o curăţătorie, saloane de coafură, un bufet expres, un hotel, un oficiu poştal şi altele, se afla încorporat la jumătatea clădirii cu mai multe nivele. Sub nivelul pietonal al străzii comerciale din Sèvres nu se aflau decît depozite, garaje şi şoseaua care duce spre Ville d'Avray.
Primarul oraşului Sèvres a definit obiectivele contractului în următorii termeni : „Misiunea arhitecţilor este de a crea un centru destinat unei vieţi active şi atrăgătoare, o structură [. . .] care va transforma oraşul Sèvres dintr-un dormitor într-un centru autonom". Aceasta este o problemă care preocupă pe fiecare individ, din ce în ce mai mult. Devine tot mai necesară crearea unui mod demn de viaţă, în care oamenii să nu fie nevoiţi să-şi piardă două ore zilnic cu drumul pînă la serviciu şi înapoi.

În acest proiect, structurile mari ale apartamentelor aflate la diferite înălţimi se întîlnesc în unghiuri de 120°, în ramificaţii aidoma coralilor, curbîndu-se într-o parte şi în alta, în linii mai îndrăzneţe decît cele realizate după proiectul aceloraşi arhitecţi la Toulouse. Schimbările constante de direcţie deschid forma complexului arhitectonic, astfel încît locatarii nu au sentimentul claustrării. Libertatea individului în locuinţa sa personală este principalul obiectiv al compoziţiei.

De aceea, fiecare nivel se întinde în ambele direcţii în punctele de contact, pentru a evita senzaţia de gîtuire pe care ar da-o îmbinarea structurilor. Acest proiect dezvoltă ideea sugerată de curburile îndrăzneţe din piaţa Landsdowne Crescent din Bath, la 1794. Cu toate acestea marea diferenţă care există între aceste două planuri nu poate fi trecută cu vederea. Complexul de construcţii din Sèvres creşte în mod sculptural în toate direcţiile, oferind un exemplu al modului în care expresia individuală poate căpăta o mare libertate, într-un context de restricţii generale, şi cum se poate menţine această libertate în ciuda unei concentrări masive de mase construite.

Proiectul lui Kenzo Tange pentru centrul oraşului Skopje vădea o intenţie similară. O mare parte a oraşului a fost distrusă de un cutremur în 1963 şi proiectele de reconstrucţie au fost întreprinse cu cooperarea Naţiunilor Unite, care a organizat un concurs pentru planul amănunţit al zonei centrale.

În încheierea sa, proiectul final a fost pregătit de o echipă mixtă de opt oameni, care cuprindea membri ai echipei lui Tange (care a cîştigat premiul întîi la concursul organizat de Naţiunile Unite), echipa din Zagreb (care a cîştigat premiul al doilea) şi Institutul de Sistematizare Urbană din Skopje.

Proiectul final se ocupa de reconstruirea a două cartiere, „Poarta oraşului", care cuprindea centrul arterelor de circulaţie şi un complex de birouri administrative şi comerciale, şi „Zidul oraşului", care cuprindea blocurile de locuinţe. Arhitecţii s-au gîndit ca noile forme să reţină semnificaţia simbolică a celor două elemente importante ale vechiului oraş. Şoseaua principală a oraşului intră prin „Poarta Oraşului" la un nivel

inferior. Deasupra, patru cvartale administrative dispuse paralel semnalează amplasarea acestui mod de circulație. Ramificațiile unghiulare ale blocurilor de locuințe de-a lungul zidului orașului reamintesc întrucîtva de fortificațiile tradiționale ale unui oraș medieval ; elementele tradiției locale sînt readuse într-o formă nouă în scările circulare și contraforturile de beton care se proiectează în afară în dreptul etajelor inferioare și servesc drept protecție împotriva șocurilor seismice.

Această muncă colectivă, unificată de ideea conducătoare a proiectantului și de legătura arhitectonică cu trecutul, pare să traseze o direcție promițătoare pentru proiecte ulterioare.

În românește de ALINA CLEJ

Siegfried Giedion

SPAȚIU, TIMP ȘI ARHITECTURĂ – DEZVOLTAREA UNEI NOI TRADIȚII

IX. Spațiu–timp în urbanistică

Urbanistica și viața contemporană.

În nici un alt domeniu al arhitecturii influența viziunii dominante a vieții nu se face simțită atît de puternic ca în urbanistică. O mică parte din ea însă reușește să răzbată în forme și structură ; adesea menirea pe care a avut-o inițial într-un anumit proiect poate fi doar intuită : o nuanță fără accente explicite. Dar chiar cînd nu apare în forme vizibile ea acționează pentru a unifica acel organism care e orașul, așa cum structura de oțel ascunsă susține o construcție modernă. Cînd urbanistica se lipsește de această unitate organică se vede constrînsă să recurgă la mijloace artificiale, la fel cum un edificiu cu structură defectuoasă are nevoie de stîlpi de susținere.

În viitor urbanistica va trebui să progreseze mereu, depășind limitele unui tehnicism restrîns. În nici un alt domeniu nu este mai necesară unitatea recucerită a vieții umane decît în urbanistică. Omul reprezentativ din punctul de vedere actual al problemei este olandezul C. von Eesteren [1], care a condus, ca arhitect șef, planul de extindere generală a orașului Amsterdam începînd din 1929.

Cu diferite prilejuri, discutînd, a definit atitudinea urbanistului contemporan față de problemele care trebuie rezolvate. Parafrazînd în mod deschis observațiile sale putem, poate, să ne facem o părere mai personală asupra viziunii unui urbanist.

Urbanistul după concepția lui van Eesteren.

Pentru urbanist, după van Eesteren, nu arhitectura e preocuparea principală. El nu crede că orașul este în mod esențial un obiect de speculație financiară sau un instrument de producție. Încearcă să descrie cum s-a născut orașul, și cum a ajuns în faza sa actuală. El cere cît mai multe date despre situare (poziție) și despre raporturile cu regiunea înconjurătoare și cu țara în general. Mai ales el studiază diferitele categorii de locuitori pentru care trebuie să se construiască modul lor specific de viață ; el ține cont de vîrsta lor, de starea familială, dacă sînt căsătoriți sau nu, cu copii puțini sau mulți. Urbanistul trebuie să știe unde e locul lor de muncă, ce drum de acces folosesc, distanța dintre zonele de locuințe și cele industriale. Trebuie să mai stabilească raportul între căile de comunicație ale orașului și cartierele de locuințe. Nu mai gîndește în termeni liniari de drum și axă, ci în termeni de densitate de populație. Modul său de a studia orașul este condiționat de coeficientul densității populației care, în Amsterdam de exemplu, poate să oscileze între 110 și 550 de locuitori pe km^2.

Flexibilitatea urbanisticii contemporane.

Datoria urbanistului este aceea de a-și întocmi planurile bazîndu-se pe ample cercetări, în așa fel încît acestea să se adapteze condițiilor existente și, pe cît posibil, celor viitoare.

Dar el nu va adopta un sistem rigid și definitiv ; trebuie să articuleze fiecare zonă lăsînd deschisă posibilitatea de confruntare cu schimbările imprevizibile. Trebuie să existe un raport vital și reciproc între realitatea visată și cea existentă, între scopuri și fapte. În orice caz el nu va încerca să forțeze ca funcțiile de locuință, muncă și distracție să suporte dispuneri precise și imuabile ; urbanistul pregătește doar împărțirile generale, lăsînd ca modificarea împrejurărilor să le dea forma definitivă. Totuși aceste combinații nu sînt, în dezvoltarea lor, abordate la întîmplare ; scopul trebuie să fie găsirea formelor celor mai potrivite fiecărei condiții specifice.

Urbanistul știe ce funcțiune trebuie prevăzută ; datoria sa este de a da naștere unui organism din potențialitatea și condițiile existente.

Baza urbanisticii este concepția de viață.

Baza urbanisticii este concepția de viață potrivit timpului nostru ; fără ea nu este posibil să se introducă o ordine oarecare în masa enormă de date sigure pe care proiectantul trebuie să le domine. Această concepție de viață se modelează și se exprimă în moduri foarte diverse. Spre exemplu, traficul modern educă și ascute sentimentul nostru spațial. Locuitorii orașului care-l traversează prin artere congestionate observă ei înșiși fenomenul. Acest tip de conștiință spațio-temporală era necunoscut în epoca barocă ; se poate deci vorbi de recucerirea unui sens primordial.

Planul de sistematizare al unui oraș modern trebuie să se dezvolte potrivit unor cerințe mult mai complexe ; trebuie să se țină cont de o rețea de raporturi mai dese ca niciodată. A proiecta doar în termenii bidimensionali ai planșetei de desen – metoda secolului trecut – nu mai e suficient, nu mai e suficientă nici proiectarea tridimensională a barocului. Un plan de sistematizare urbană trebuie să realizeze prin toți factorii constitutivi un echilibru calculat și viu. Și totuși urbanistului contemporan i se cere un sentiment total diferit. Cînd cercetează de exemplu amplasarea potrivită a unui cimitir sau a unui magazin, el trebuie să aibă capacitatea să-și exploreze planul avînd percepția aproape tactilă, și senzația caracterelor contrastante a cartierelor sale atît de clară ca și cum ele sub degetele lui ar fi catifea sau șmirghel.

În orașul modern – din care pînă acum au fost realizate doar fragmente – există raporturi de interdependență care depășesc spațialitatea pură. Aceste valori, deși puțin definibile, sînt elementele din care trebuie să derive farmecul orașului. Pe ele e totuși fundată coordonarea adecvată a funcțiilor colective variate. Nici una dintre acestea, incluzîndu-le pe cele tehnice și industriale, nu trebuie să aibă posibilitatea să le domine pe celelalte. Factorii tehnici și industriali nu vor trebui să fie, ca în secolul al XIX-lea, un obstacol, ci vor trebui să contribuie la învingerea dificultăților. În acest mod orașul poate să treacă de la o condiție statică la echilibrul liber al unui organism [. . .]

Viitorul orașului.

Dar înainte de toate trebuie să luăm în discuție pe scurt o problemă care este întotdeauna mai arzătoare și nu i s-a găsit încă rezolvare. Care va fi viitoarea fază a marelui oraș ?

Opiniile asupra destinului metropolei s-au schimbat mult în ultimii zece ani. În jurul lui 1900, cînd Ebenezer Howard slăvea orașul-grădină ca frînă în „depopularea cîmpiei și suprapopulația marilor noastre orașe", opinia generală era că orașul ar fi continuat să crească, dar cu viteză mereu mai mare ; și curba populației ar fi continuat să urce vertiginos, ca în trecutul recent. Arhitecții ca Otto Wagner credeau și ei în orașul în creștere constantă ca fenomen permanent.

Aproape în același timp, și în dezmințire netă, curba populației, în ceea ce privea centrul orașului, a început să se mute – mai întîi în Europa, mai tîrziu în America. Un declin al populației în centru, fie la Londra sau la Paris, se întîmplă din 1901. La New-York nu a început decît un deceniu mai tîrziu, în 1910, dar atunci cu extremă energie. S-a născut atunci problema, dacă nu ar conveni moartea marelui oraș, cel moștenit din secolul al XIX-lea, cu haotica sa împletire de funcții.

Două opinii.

Asupra acestei probleme dezacordul este clar și net, mai ales în Statele Unite unde mecanizarea este mult mai avansată decît în Europa. După unii, metropola nu se poate salva și trebuie făcută bucăți ; după alții, în loc să fie distrus, orașul să fie transformat adaptîndu-l atitudinii și spiritului timpului nostru. Este lesne de înțeles ca cei mai radicali partizani ai primei soluții să fi fost americani, pentru că în America marile orașe s-au lăsat aproape complet subordonate mașinii ; și aici densitatea populației este mai mare ; și aici automobilele sînt mai numeroase și reglementate cu mai puțin succes în creșterea lor haotică, pentru că orice tentativă de control este considerată un atentat la drepturile civile.

S-au făcut diferite propuneri asupra modului de a realiza dezmembrarea orașului. Deși divergente în detalii, este semnificativ faptul că acestea au în comun o tendință – impulsul către organic care în timpurile noastre a crescut în energie ca un fel de autoprotecție. Aceste propuneri diferă numai în modul de a realiza această stare organică.

Descentralizarea agricolă.

Una dintre alte opinii sugerează că în loc să concentreze populația în aglomerate gigantice inflaționate numite orașe, întreaga țară ar trebui să fie colonizată în mici petice de pămînt de unul sau de doi acri. O descentralizare dusă la aceste două extreme ar transforma toată viața noastră, din aceea de citadin în aceea de țăran care și-ar trage existența dintr-o singură unitate agricolă mecanizată, dar ar trebui să mențină echilibrul între activitățile rurale și industriale. Asta ar însemna completa și conștienta distrugere a ideii de oraș. Ar fi distrus chiar la bază, cel puțin în mare parte, un echilibru social, pentru că superioritatea ar reveni micului proprietar de pămînt suficient sie însuși. Asemenea planuri rezultă din doctrinele lui Charles Fourier, cel mai radical dintre economiștii utopici francezi care, în opoziție cu sistemul industrial dominant al epocii, cerea cu insistență maxima dezvoltare a naturii umane prin crearea unei vieți sociale și organice în care individul să-și găsească împlinirea maximă. O viață de asemenea tip o considera posibilă într-o societate descentralizată, în care agricultura să fie ocupația principală. După ce Fourier, în jurul lui 1820, și-a dezvoltat ideile, au apărut mulți sociologi care l-au urmat în efortul de înfruntare a consecințelor nefaste ale industrializării.

[1] Van Eesteren, care a făcut studii de arhitectură, a hotărît repede să se concentreze în urbanistică. O bursă de studii în străinătate i-a folosit pentru a face cunoștință cu artiști europeni de frunte. El a colaborat cu Theo van Doesburg : ucenicia sa de tinerețe sub conducerea unor arhitecți ca cei din grupul de Stijl a pus bazele dezvoltării sale ulterioare.

Frank Lloyd Wright, cu teoria sa, "Braadacre City", a fost unul dintre teoreticienii cei mai elocvenţi. El îşi baza programul, după cîte afirma, pe ideile şi pe experienţele lui Ralph Borsodi.

Nu e nici un dubiu că unităţile autosuficiente au un loc moderat în viaţa economică ; dar nu e totuşi nici o îndoială că această formă primitivă de societate nu poate înlocui sau integra acea organizare diferenţiată care, în oricare sistem politic, este fundamentală pentru cultură. Ea ar transforma ţara într-un hibrid abandonat, nici rural, nici urban, la limitele a două condiţii. În orice caz, propunerea de a fracţiona populaţia în comunităţi minuscule, cu agricultura ca ocupaţie principală, este în afară de problemele care cer astăzi o soluţie.

Transformarea oraşului

Punctul de vedere opus — că ar trebui transformat oraşul fără a-l distruge — răspunde şi el la convingerea că oamenii nu pot fi separaţi de natură, şi că în consecinţă oraşul nu poate continua să existe în forma lui prezentă ; dar asta justifică faptul că oraşul este mai mult decît un fenomen contemporan şi provizoriu. El este rezultatul multor culturi diferite, în perioade diverse. Problema vieţii sau morţii sale nu poate fi rezolvată pur şi simplu pe baza experienţelor şi condiţiilor actuale. Oraşul nu poate fi condamnat la distrugere pentru singurul fapt că epoca industrializării a fost prost folosită, sau pentru că întreaga sa organizare a fost copleşită de invadarea unei descoperiri mecanice : automobilul. Problema trebuie considerată dintr-o perspectivă mai amplă şi legată de alte întrebări [...]. Cei care afirmă stadiul metropolei dezumanizate fără posibilitate de viitor au dreptate. Unica problemă este dacă aceasta implică sfîrşitul oraşului ca atare.

Poate fi eliminată dezordinea ineficientă a oraşelor gigantice contemporane fără să se distrugă instituţia însăşi ? Unii cred că oraşul a fost o componentă a fiecărei culturi umane succesive şi văd în pericol însăşi existenţa lui dacă nu se reuşeşte armonizarea structurii sale interne cu nevoile şi momentele vieţii contemporane.

E clar că paleativele nu servesc. Ele servesc doar — şi aici Frank Lloyd Wright are perfectă dreptate — la a le prelungi existenţa în mod artificial şi fără nici o speranţă de însănătoşire. [...]

Cînd Haussmann în 1850 a început transformarea Parisului, el a tăiat în corpul oraşului — cum s-a exprimat un contemporan — cu lovituri de sabie. A tăiat drept, deschizînd îndrăzneţe artere drepte prin districte congestionate, rezolvînd fiecare problemă a traficului cu o singură lovitură de îndrăzneală. În perioada noastră sînt necesare acte şi mai eroice.

Primul lucru de făcut este abolirea acelei *rue corridor* cu rigida sa aliniere de edificii şi amestecul de trafic, de pietoni şi case.

Naşterea esenţială a oraşului contemporan necesită redobîndirea libertăţii celor trei elemente : traficului, pietonilor şi cartierelor de locuinţe şi industriale. Numai o netă separare poate realiza această libertate. Străzile fără sfîrşit ale lui Haussmann aparţineau, nu numai în caracterele lor arhitectonice dar chiar în aceeaşi ideaţie, viziunii artistice născută în renaştere : perspectiva.

Azi noi trebuie să ne comportăm cu oraşul dintr-un nou punct de vedere, impus la origine de descoperirea automobilului, bazat pe consideraţii tehnice şi care reintră într-o viziune artistică fiică a epocii noastre — spaţiu — timp.

Structura locuinţelor.

Oraşele trebuie să se adapteze nevoilor umane. În ele trebuie să fie restaurate drepturile omului.

Trecutul ne îndeamnă să nu uităm moştenirea arhitectonică, tradiţia care armoniza vaste grupuri de edificii într-un cadru natural, şi care de la Versailles-ul lui Ludovic al XIV-lea coboară parcă pînă la pieţele Londrei. În Parisul anilor 1850 funcţia traficului şi aceea a locuinţelor se confundau pentru fiecare clasă socială, în contrast cu pieţele din Londra în care era cu înţelepciune amintit că omul are nevoie, pentru existenţa sa, de linişte şi contact cu natura. În arhitectura contemporană, în noua formaţie a planurilor de sistematizare, apare din nou vechea dorinţă ca oamenii să nu fie separaţi de mediul liber exterior, de natură.

Cum e posibil să fie satisfăcută această dorinţă ? Cum poate fi aplicată eterna lege a vieţii urbane cînd oraşele trebuie să fie ceva mai mult decît o grămadă de pietre, că trebuie puse în comuniune cu pămîntul viu prin dimensiunea lor limitată ca în Evul Mediu, sau prin interpenetraţia maselor verzi ca în barocul tîrziu ?

Cînd am amintit pe scurt atitudinea urbanismului contemporan, am constatat că presupunerea fundamentală a urbanisticii este de a recunoaşte importanţa conceptului actual al vieţii şi exprimarea lui cu mijloacele artistice contemporane. La baza tuturor problemelor tehnice, constructive, sociale şi estetice stă, inconştient, o unitate predominantă. În secolul al XIX-lea totuşi, prea des, cei care determinau forma unui oraş erau experţi în toate problemele practice şi tehnice, dar erau lipsiţi de orice siguranţă, înţelegere sau sensibilitate în ceea ce reprezintă echivalentul artistic al activităţii lor practice.

În româneşte de MARINA SPALAS

Constantinos Doxiadis

OECUMENOPOLIS SAU PĂDUREA ÎN ORAŞ

(fragmente)

[...] Nu văd nici o raţiune ca să modificăm concepţia străzilor şi a caselor ce au făcut fericirea generaţiilor precedente, căci ele corespund nevoilor individului şi mai ales ale copilului care e totdeauna uitat, ale familiei şi a relaţiilor umane. A construi zgîrie-nori la poalele cărora trec autostrăzi este una dintre aberaţiile favorite ale epocii noastre. Eu sînt partizan al celulelor urbane de amploare limitată, nu mai mari de cincizeci de mii de locuitori, să spunem pînă la o sută de mii — această ultimă cifră trebuind să fie considerată ca o limită ultimă — compuse din case, imobile, străzi şi grădini la scară umană.

O reţea de mici unităţi

Totuşi, ar fi absurd să gîndeşti că de acum înainte nu se vor putea construi decît oraşe mici. S-a văzut : omul doreşte să locuiască în mari aglomerări care să-i permită să-şi exercite deplin libertatea de alegere. De aceea micile unităţi pe care le recomand trebuie să fie legate între ele pentru a constitui vaste sisteme urbane şi să dea curs liber acelui dinamism pe care îl cere astăzi creşterea demografică, dezvoltarea mobilităţii, expansiunea consumului energetic şi mai ales dorinţa fiecărui individ de a avea libertatea lui de alegere. În aceste dynapolis sau oraşe dinamice elementele rămîn statice, în timp ce ansamblul este dinamic mulţumită conexiunilor între diferitele celule care sînt construite la scară umană. Aceste conexiuni sînt magistralele centrale, Champs-Elysées fiind cel mai frumos şi ultimul exemplu de calitate.

Conceput astfel, dynapolis-ul va deveni într-o zi oraşul universal sau oecumenopolis căci el permite coabitarea fiinţelor şi a grupurilor foarte diverse fie în interiorul fiecărei celule, fie prin diferenţierea unora dintre ele.

Se va putea găsi o celulă cu predominantă culturală, în altă parte o celulă cu vocaţie comercială. [...]

Mari spaţii libere trebuie să fie menajate. Festivalul de la Woodstock ne-a arătat necesitatea lor, care nu este nouă : în oraşele greceşti ale antichităţii, agora juca un rol important pentru a favoriza întîlnirile între elementele cele mai diferite ale oraşului. În sistemele urbane de astăzi, trebuie să readucem acest pluralism şi să-l facem viabil.

Dacă nu, citadinul este împărţit între două extreme : fie conformismul, plictiseala şi sărăcia schimburilor sociale ce bîntuie mai ales în unele cartiere mărginaşe americane locuite de familii ale căror venituri, activităţi şi fel de viaţă sînt identice, fie intoleranţele şi conflictele ce le declanşează o coabitare prea strînsă între fiinţe foarte diferite.

Împotriva segregaţiei care produce ghettourile

Or, de foarte mult timp, evoluţia oraşelor ne-a condus la o segregaţie căreia îi suportăm astăzi consecinţele. Primele comunităţi agrare nu erau locuite decît de oamenii să spunem verzi, ţărani. Uneori apărea în sînul lor un om albastru pe care îl calificau drept „nebun", era un savant, un artist sau un poet care trăia în marginea grupului, sau un nebun adevărat. Apoi, la centru s-a constituit un nucleu de oameni roşii, care se distingeau de oamenii verzi prin activităţile şi interesele lor economice diferite ; comercianţi sau artizani, ei au fost primii citadini şi au creat oraşele. Oamenii albaştri împrăştiaţi prin împrejurimi au venit să-i întîlnească şi au intrat în sistemul urban ca să-şi exercite aici talentele. Pe măsură ce oraşele s-au întins, cartierele s-au diferenţiat. Aici grupe albastre : la Paris, cartierul latin ; în altă parte grupe roşii : malul drept al Senei. La margini se găseau grupe intermediare. Puţin cîte puţin, verzii au fost eliminaţi ; citadinii nu au contacte cu ei decît în timpul week-end-ului sau a vacanţelor : dar contactul nu este adevărat ; e ca şi Marie-Antoinette care se juca de-a fermiera ca să se distreze.

Se ştie rezultatul acestei evoluţii : oraşele compartimentate ca o tablă de şah, diferenţele de venit şi de nivel de trai venind să se adauge la cele ale activităţilor.

Chiar în Statele Unite segregaţia nu e mai presus de orice origine rasială. Am făcut un studiu asupra oraşului Detroit care mi-a arătat că declinul fizic al inimii aglomerării nu s-a datorat venirii negrilor ; el a început din 1895 cînd primele dificultăţi de circulaţie au făcut pe cei mai bogaţi să se expatrieze către cartierele mărginaşe în timp ce ghettouri ale emigranţilor europeni ca polonezi, italieni etc., se creau în centrul oraşului. La fel şi la Paris : în timp ce altădată locuitorii cei mai săraci, ca şi bătrînii şi copiii, îşi aveau locul pe Champs-Elysées, aici ei sînt astăzi izgoniţi. Şi eu, căruia îmi place să merg liniştit ca să reflectez, sînt, într-un fel, exclus. [...] Oraşele noastre impun segregaţia şi restrîng posibilităţile de alegere ale locuitorilor în funcţie de resursele lor. Numai bogaţii, mulţumită mijloacelor de care dispun, scapă acestei constrîngeri. Deşi chiar şi ei au cartierele lor rezervate, ca toate celelalte categorii de orăşeni pe care presiunea economică şi socială le fixează să locuiască în sectoare diferite. Se vede astfel cum reapare, sub formă nouă, o ordine feudală, fiecare grup închizîndu-se asupra lui însuşi şi asupra felului lui special de viaţă, practicînd ostracismul faţă de ceilalţi, delegîndu-şi lideri pentru a-şi apăra interesele şi prejudecăţile.

Natura trebuie să irige sistemul urban

Această segregaţie trebuie spartă reintroducînd oamenii verzi în

orаş, lăsînd să se infiltreze cîmpiile şi pădurile în cartierele locuite. A crea şi a păstra centuri verzi în jurul aglomerărilor urmînd moda momentului este o soluţie absurdă: ea echivalează cu a impune un corset de oţel unui adolescent în plină creştere. Natura trebuie să fie la îndemînă şi să irige sistemul urban în totalitatea lui. Dacă e respinsă la exterior, trebuie să iei automobilul ca să mergi să o contempli [. . .].

Dacă o concentrezi în cîteva parcuri, se cade în alt defect, cel al unei concepţii aristocratice, a cărei ilustrare este Versailles-ul, şi se încurajează segregaţia: imobilele ce mărginesc Central Park şi Bois de Boulogne sînt terenul supravegheat al new-yorkezilor şi parizienilor cei mai bogaţi. În oraşele cărora le-am conceput urbanismul nici o locuinţă nu se găseşte la mai mult de două minute pe jos de reţeaua verde ale cărei ramificaţii pătrund întreaga aglomeraţie. [. . .]

Transporturi subterane

Ni se va opune lipsa de spaţiu care obligă să se construiască imobile înalte pentru a permite extensia oraşelor. Asta n-o cred deloc. E de ajuns să te depărtezi suficient de centru ca să găseşti terenurile necesare acestor mici celule urbane la scara umană pe care le preconizez. Apoi, cînd ele ating dimensiunea maximă, e mai bine să ai curajul să le construieşti mai departe decît să le laşi să se extindă ca un cancer. Noi dispunem de mijloacele tehnice care să permită să le conectezi prin legături rapide păstrînd în întregime peisajul. La sfîrşit, transporturile urbane nu vor funcţiona corect decît atunci cînd vor fi subterane, aşa cum vinele şi arterele se găsesc în interiorul corpului uman. Într-o vreme, apele domestice se scurgeau într-o rigolă la suprafaţa solului, în care scursorile erau sub cerul liber, apoi s-a ţinut cont că era nesănătos şi periculos şi le-au îngropat sub pămînt. La fel, va veni o zi în care instalaţiile ce incomodează şi poluează în actualitate natura, de la liniile electrice pînă la căile de transport, vor fi îngropate. Nu de mult, primele linii electrice erau la suprafaţa pereţilor, unde sînt acum? Pentru moment una din cele mai bune soluţii este de a construi autostrăzi în tranşee ce vor fi apoi acoperite. Apoi în cinci sau zece ani vor străpunge direct tuneluri: studii întreprinse la Stanford Research Institute şi la biroul nostru de la Atena arată că, pentru un oraş ca Detroit, ele vor reveni mult mai puţin scumpe decît autodrumurile şi în actualitate se fac experienţe asupra folosirii laserului pentru a deschide economic şi rapid căi subterane. [. . .] Un număr de cetăţi remarcabile au fost create în mod democratic. Astfel Atena antică, sau încă Florenţa: cînd Michelangelo instala statuia lui David în Piaţa Seniorіеі, florentinii veneau aici să-şi înscrie comentariile.

Recent, biroul nostru a cîştigat concursul pentru amenajarea unui nou oraş în oraşul Philadelphia; au fost necesari trei ani pentru a pune la punct planul, cu mai multe zeci de comitete ce reprezentau populaţia şi al cărui acord era necesar pentru executarea lui, dar astăzi ştiu că a devenit problema lor şi că îi sînt ataşaţi mai mult decît eu însumi.

Dacă mi-ar fi fost suficient să conving un potentat oarecare, sarcina putea fi mai uşoară, dar proiectul meu ar fi fost desigur repus în discuţie după moartea sau destituirea lui. Un oraş nu se construieşte ca un palat; acesta depinde de voinţa prinţului, oraşul este opera întregii comunităţi.

Oecumenopolis

A admite că extensiunea civilizaţiei urbane este ineluctabilă, a o amenaja sub formă de mici unităţi legate între ele cu mijloacele de transport subterane pe care ni le permit tehnicile moderne, a dezvolta o reţea naturală — pădure, cîmpie şi grădini — care să pătrundă pînă în inima aşezării umane şi în acest cadru a lăsa oamenilor alegerea locuinţei şi a modului lor de viaţă, acestea sînt marile linii din care trebuie să se inspire conceperea oecumenopolis-ului. Peste cîteva generaţii, ramificaţiile lui vor acoperi ansamblul globului pînă la a nu forma decît un singur sistem urban de amploare mondială. În practică, un asemenea demers începe să fie aplicat: pentru noua capitală a Pakistanului, Islamabad, ca şi pentru renovarea zonelor urbane la Detroit şi la Cleveland, de exemplu. El reprezintă o soluţie de sinteză ce permite să se combine avantajele micilor oraşe vechi, pe măsura omului, cu cele ale marilor megalopolisuri, singurele capabile să sporească libertatea noastră şi posibilităţile de dezvoltare umană. El echivalează cu trecerea de la organisme primitive monocelulare la fiinţe evoluate pluricelulare [. . .].

Yona Friedman

CĂTRE O DEMOCRATIZARE A PLANIFICĂRII, CUI REVINE ALEGEREA ŞI CUM O FACE

Marele număr

Arhitectul de astăzi nu mai lucrează pentru *un* singur client (un individ sau o familie). Sarcina lui constă în a construi obiecte (clădiri) care vor servi unei mulţimi de utilizatori. Arhitectul de altădată, care avea posibilitatea să cunoască bine modul de viaţă şi gusturile unicului său client, putea pretinde că e în măsură să ia decizii pentru el. El o făcea jumătate ca un comerciant jumătate ca un şarlatan, dar decizia lui putea să satisfacă clientul. Este o situaţie ce există şi astăzi pentru arhitecţii „milionarilor", ei îşi studiază bogaţii clienţi timp de luni, ca excelenţi psihanalişti, pînă să le rezolve problemele de locuit.

Dar arhitecţii, în marea lor majoritate, nu lucrează pentru milionari. Ei lucrează pentru milioane. Ei lucrează pentru milioane de indivizi care nu sînt milionari şi arhitectul care este însărcinat să construiască marile ansambluri necesare locuinţelor acestor milioane de indivizi nu va mai putea pretinde că el a putut studia comportamentul clienţilor lui: el nu poate să-i cunoască şi dacă a putut să-i întîlnească, el nu are, în nici un fel, timpul să-i studieze. El îşi reprezintă deci un client ideal (în general privindu-se în oglindă) şi face planurile pentru acest client ideal. Odată operaţiunea terminată, adică clădirile construite, clientul-locuitor se plînge de arhitect (căci clientul concret nu se comportă ca clientul ideal) şi arhitectul se plînge de clientul care „nu l-a înţeles".

Altfel spus, marele număr de clienţi (utilizatori) ai operei arhitecturale nu permite arhitectului să decidă pentru ei, căci este imposibil ca arhitectul să fie informat despre preferinţele fiecărui client individual concret.

De asemenea, fără să cunoască preferinţele clienţilor lui, arhitectul nu ar trebui să aleagă pentru ei, ar trebui să se oblige să lase această alegere clienţilor înşişi.

Totuşi, actul de a alege, lăsat la iniţiativa clientului, este delicat şi complicat. Înainte de orice presupune că există o *listă completă a tuturor alegerilor posibile* pe care clientul le poate face. A alege înseamnă atunci a prefera o soluţie determinată în interiorul repertoriului existent (listă completă). Noua sarcină a arhitectului va fi deci să ofere clientului său un repertoriu complet pe care clientul poate să-l înţeleagă şi să-l interpreteze după nevoile şi gusturile lui.

Noua sarcină a utilizatorului (client) operei arhitecturale va fi să aleagă plecînd de la acest repertoriu.

Repertoriul obligă la simplificare

Un repertoriu al tuturor soluţiilor posibile nu poate fi construit decît dacă este simplificat la extrem. Această constatare nu înseamnă că soluţiile admise de repertoriu să fie *simple*, ci că, odată determinat elementul esenţial al alegerii, acesta va trebui să fie satisfăcut de repertoriu (de exemplu: organizarea volumelor). Să cercetăm deci, înainte de orice, care este actul primordial efectuat de arhitect pentru clientul lui.

În mod esenţial, arhitectul construieşte o *învelitoare*. Această noţiune de învelitoare înseamnă că există un volum în *interiorul* învelitorii, care să fie separat de volumul *exterior* învelitorii. Mai mult, e limpede că volumul *interior* al învelitorii trebuie **să fie** ***accesibil din exterior*** (aceste constatări sînt valabile pentru orice operă arhitecturală). Pot astfel să reprezint, simplificînd, volumul *învelit* printr-un punct, volumul *exterior* printr-un alt punct şi *accesul* între aceste două volume printr-o linie ce le uneşte.

Putem rezuma regulile acestei reprezentări în felul următor (aceste reguli luînd atunci forma unei axiomatici): a) un punct reprezintă un volum; b) o linie reprezintă o legătură; c) o etichetă reprezintă atunci o specializare, de exemplu „afară", „înăuntru", sau încă „bucătărie", „baie", „cameră", „sufragerie" etc. Am construit astfel un sistem de prescurtări (mapping) ce reprezintă acţiunea esenţială a arhitectului, acţiune ce constă în *a înveli şi a lega volume specializate* între ele cu ajutorul figurilor compuse din puncte, linii şi etichete. De asemenea, am constatat că în aceste figuri fiecare punct trebuie să fie legat de celelalte puncte prin *cel puţin o linie* (accesibilitate).

„Manualul arhitectului"

Acest sistem de abrevieri ne permite să construim lista completă a legăturilor posibile între un număr dat de volume. Datorită dificultăţilor, pentru fiecare arhitect, de a construi această listă, putem să o pregătim sub formă de tabel pentru un număr crescînd de volume (de exemplu: pînă la opt volume legate între ele). Numesc acest tabel care serveşte ca instrument pentru construirea unui catalog „manualul arhitectului".

Acest manual dă configuraţiile posibile din care rezultă legături posibile, relaţiile posibile între aceste volume în raport cu „afară", distribuirile posibile după importanţa relativă (specializări) a volumelor legate. În plus, acest manual conţine, pentru fiecare diagramă — căci diagramele cu linii, puncte şi etichete nu sînt suficient de „lizibile" pentru neiniţiaţi — *o reprezentare vizuală a combinării volumelor* (sau suprafeţelor) căreia îi corespunde, permiţînd astfel înţelegerea simplă şi imediată a fiecărui item al catalogului pentru utilizatorul „profan".

Educația : cea a arhitectului și cea a utilizatorului

Am văzut că plecînd de la acest „manual" arhitectul (sau urbanistul) poate construi lista completă a tuturor soluțiilor problemei lui specifice. E posibil să înveți cum să utilizezi acest „manual" și cum să evaluezi soluțiile ce pot fi alese de aici. Pe de altă parte, însuși utilizatorul poate fi ușor pregătit să știe să se servească de catalogul ce îi este prezentat de arhitect, căci el nu trebuie să se preocupe de lista completă, ci numai să *decidă el însuși* ce soluție preferă *pentru el însuși* în interiorul acestei liste.
Cum se efectuează această alegere ? Este o cunoștință ce poate fi învățată din școala primară, ca multe alte cunoștințe elementare (citit, socotit, îngrijiri igienice etc.). Patru copii de șapte ani cărora li se va da, de exemplu, lista soluțiilor de legătură între patru volume vor alege cu ușurință soluția lor preferată și vor opta pentru unul din volumele prezentate numai fiindcă le-a fost lăsată posibilitatea de a *îndrăzni* să o facă. Exerciții la fel de simple (relații între dinamica grupurilor și organizarea volumelor în spațiu) pot deja pregăti o arhitectură „auto-decisă". Ipoteza mea de bază (postulată la plecare) fiind că orice individ e capabil să se cunoască pe el însuși la fel cum un altul se poate gîndi că-l cunoaște, pretind că această noțiune trebuie să fie indicată încă din școala primară și că ea va conduce copilul, între alte decizii, să învețe să devină un „locuitor".

Decizia grupurilor

În egală măsură, autodecizia este posibilă pentru grupuri ; dacă individul (noi am formulat-o ca o ipoteză) își cunoaște preferințele, oricît de iraționale ar fi ele, și dacă e întemeiat să i se lase posibilitatea să și le satisfacă *pe răspunderea lui*, grupul, nefiind decît *un ansamblu de indivizi mai mult sau mai puțin legați între ei*, e implicat de alegerea indivizilor care îl compun. Alegerea efectuată de către un individ cu începere de la repertoriu nu îl privește decît pe el însuși, dar decizia lui antrenează inevitabil restricții pentru deciziile posibile ale grupului. *Decizia individuală oricît de intimă ar fi are deci obligatoriu consecințe asupra vieții în grup.*
Sarcina ce revine arhitectului (sau urbanistului) este deci de *a avertiza* pe fiecare utilizator „individual" de consecințele actului său de alegere pentru grup și de a avertiza grupul asupra consecințelor antrenate de fiecare act de alegere individuală. Astfel, de exemplu, noua implantare a unei construcții (stație terminală a deplasărilor) de o oarecare importanță antrenează o „consecință" pentru toți locuitorii unui oraș. În actualitate, nici un locuitor nu are posibilitatea să împiedice o decizie ce îl lezează, ba chiar, în general, ignoră dacă e lezat sau nu. Dacă un sistem „autodecis" ar fi aplicat, locuitorul invidiual (în același timp membru al unui grup) ar fi informat asupra consecințelor antrenate pentru el de fiecare decizie a altora.
Metoda numită a „mecanismelor urbane" poate face mari servicii pentru această informare asupra „consecințelor". Această metodă dă o bază pentru a calcula un parametru (eforturile de utilizare) ce permite prevederea consecințelor unei alterări oarecare a orașului pentru fiecare dintre locuitorii acelui oraș după cartiere. Să luăm, de exemplu, cazul reconstrucției cartierului Halelor la Paris. Publicul, în loc să fie informat numai asupra formei proiectelor, ar fi trebuit să cunoască, cartier după cartier, repercusiunile fiecărui proiect asupra profesiunii lui, asupra modului lui de viață (astfel că o afluență de oameni producîndu-se într-un punct îndepărtat de intervenția însăși, dar provocată de ea, poate să convină unui comerciant și să displacă unui funcționar sau să placă unui bătrîn și să displacă unui tînăr etc.). Această cunoaștere a consecințelor, acceptate, respinse sau indiferente pentru cutare sau cutare persoană, va permite, pentru fiecare din cazurile studiate, să se introducă un vot popular pentru sau împotriva cutărui sau cutărui proiect, chiar dacă forma artistică a proiectului nu e cunoscută sau înțeleasă încă de fiecare locuitor (problema capitală pentru el fiind mai întîi pusă în termeni comprehensibili și privindu-l direct, el ar putea după aceea să voteze pentru sau contra).

„Flatwriter" la Osaka : o experiență în ceea privește autodecizia locuitorului

Acest proiect conceput pentru expoziția mondială de la Osaka din 1970 constă într-o „mașină de scris" ce imprimă planuri (referindu-se la „manualul arhitectului"). O claviatură reprezintă diferite configurații posibile a trei volume, diferitele forme posibile ale fiecărui volum (acesta în funcție de utilizarea elementelor de stoc actualmente prefabricate), diferite unități sanitare (baie, WC, bucătărie etc.) și diferite poziții pe care acestea le pot lua. Claviatura este compusă din 53 clape, fiecare clapă imprimînd figura ce o poartă. Repertoriul soluțiilor posibile de compus cu „cuvinte" din opt „litere" ale acestei claviaturi este de ordinul unei zeci de milioane de soluții.
Orice persoană vizitînd expoziția va avea dreptul „să se joace" cu această claviatură și să compună „apartamentul visurilor lui". Mașina nu va decide (așa cum o mașină de scris nu decide), ea va desena fiecăruia planul lui și acesta îl va putea lua. Fiecare persoană care își va compune un apartament cu această mașină va contribui în același timp la crearea unui oraș.
Acest oraș (imaginar) va fi rezultatul juxtapunerii și suprapunerii tuturor apartamentelor alese în mod individual ; practic, orașul va fi compus (sau mai curînd înregistrat) de un ordinator ce va urma unele reguli de compoziție inspirate de regulamentele urbane. Acest ordinator va arăta vizual (în plan masă) orașul ce se va compune încetul cu încetul în funcție de vizitatorii expoziției ce vor manevra „Flatwriter"-ul. Această vizualizare se va face prin intermediul unor ecrane catodice plasate deasupra „Flatwriter"-ului.

Matricea punctelor : infrastructura

Am văzut că toate soluțiile posibile ce pot fi realizate de arhitect și care compun repertoriul în care utilizatorul (individ sau grup) își va face alegerea sînt reprezentate cu ajutorul diagramelor formate din puncte, linii și etichete. Putem deci spune că în ansamblul *punctelor nelegate* (distribuite la întîmplare sau în mod regulat) e întotdeauna posibil să se introducă linii legînd un oarecare număr dintre aceste puncte și astfel să se reproducă oricare diagramă aleasă de pe listă.
Numesc acest ansamblu de puncte nelegate distribuite regulat pentru comoditatea reprezentării o „matrice a punctelor" (sau încă : o rețea omogenă de gradul 0). Dacă „matricea punctelor" nu influențează alegerea unei diagrame oarecare plecînd de la lista completă a diagramelor, aceasta înseamnă că o construcție materială realizată de arhitect, care va corespunde acestei „matrice a punctelor", nu va influența alegerea (efectuată de utilizatorul-locuitor) unui apartament oarecare plecînd de la lista completă a soluțiilor posibile.
Această materializare a „matricei punctelor" o numesc „infrastructură". O infrastructură este un schelet sau o rețea (de construcții sau de drumuri sau de conducte etc.) în care orice organizare individuală (sau grupabilă) de volume (sau de suprafețe) specializate este posibilă, oricît de arbitrar aleasă ar fi această organizare.
Această proprietate a infrastructurii o numesc „neutralitatea" ei. Noua problemă a arhitecturii este *realizarea infrastructurilor*, principiu ce îl apăr din 1957 și care astăzi este mai mult decît indiscutabil.

GHEZA VIDA : Monumentul ostașului român, piatră, Carei, 1966

arhiva BRANCUȘI

O COLOANĂ GIGANTICĂ

ȘTEFAN GEORGESCU-GORJAN

Sidney Geist a făcut cunoscut publicului românesc prin articolul său „O coloană la sfîrșit", publicat în „Tribuna", nr. 8, din 24 februarie 1966, schimbul de scrisori dintre Brâncuși și avocatul Barnet Hodes din Chicago, cu privire la o coloană de mari dimensiuni.
După cum se știe, Coloana de la Tîrgu-Jiu a fost, practic, ultima realizare de proporții monumentale a lui Brâncuși. După terminarea ansamblului de la Tîrgu-Jiu și după nereușita vizitei sale din India, Brâncuși nu a mai creat nimic de mari dimensiuni.
După cum arată Sidney Geist, „ultima operă, de orice fel, la care s-a gîndit Brâncuși, a fost o uriașă versiune a *Coloanei fără sfîrșit*, care să fie ridicată la Chicago".
Barnet Hodes, un avocat din Chicago, i-a făcut lui Brâncuși, la 19 octombrie 1955, propunerea ridicării unei coloane în acel oraș.
A urmat acceptarea lui Brâncuși, după care s-a constituit un comitet de cetățeni ai orașului Chicago, pentru ridicarea coloanei pe malul lacului cu același nume. Înălțimea presupusă de gazetar era de vreo 125 m. După aceea Hodes l-a vizitat în două rînduri la Paris, în cursul anului 1956, cînd Brâncuși a fost mai tot timpul bolnav, fiind chiar silit să umble în cîrje.
În restul anului legătura lui Brâncuși cu Hodes s-a făcut prin scrisori. Spre deosebire de Hodes, care propusese, în convorbirile sale cu Brâncuși, să se încerce înălțimi de 200 de picioare, 300 picioare sau 400 picioare (61 m, 91,5 m și 122 m), Brâncuși, în penultima sa scrisoare, de la 5 noiembrie 1956, vorbește despre o „*coloană fără sfîrșit*, pe care mi-o închipui înaltă de 400 metri. Dacă va putea fi realizată din oțel oxidat șlefuit, *va fi una din minunile lumii*". Probabil că Brâncuși, care coresponda prin intermediar, înțelesese *oțel inoxidabil*, iar nu oțel oxidat.
Ultima comunicare a lui Brâncuși, prin același intermediar, a fost datată 20 ianuarie 1957. Brâncuși era foarte bolnav, sfîrșitul îi era aproape : 16 martie 1957.
Sidney Geist termină astfel relatarea despre schimbul de scrisori : „Există, totuși, o finală dreptate poetică în faptul că singurul său proiect la scară mare se află în propria lui țară. Orașul Tîrgu-Jiu adăpostește un ansamblu care înfățișează unul dintre puținele stiluri ce s-au dovedit valabile în timpul nostru".
La 25 ianuarie 1974, în cadrul unei sesiuni de comunicări pe teme de istorie a artei, ținute la Detroit, Sidney Geist a avut o contribuție în secția care s-a ocupat de *Sculptura colosală*.
Titlul comunicării lui Geist a fost *Brâncuși și colosalul*. Am contribuit la dezvoltarea comunicării criticului american prin răspunsurile date la întrebările ce mi-a pus, în septembrie și decembrie 1973, cu privire la posibilitățile de realizare a unor coloane de mari dimensiuni.

Primul răspuns a fost „A short Comment on the Technical Aspects of the Size of Brancusi's Endless Column in Tîrgu-Jiu". Arătam acolo, ceea ce am dezvoltat ulterior în cadrul unor simpozioane de la Tîrgu-Jiu și București în 1976, că s-ar fi putut construi la Tîrgu-Jiu o coloană de înălțime dublă (circa 60 m), dar cu respectarea canoanelor brâncușiene și, bineînțeles, ținînd seama și de rezistența materialelor. O coloană de 60 m, care să reziste presiunii vîntului, ar fi avut tot 15 elemente întregi, dar cu modulul de circa 90 cm și ar fi costat de vreo *opt ori mai mult* decît Coloana existentă azi la Tîrgu-Jiu.
Al doilea răspuns al meu s-a referit la posibilitățile tehnice ale construirii unei coloane de circa 400 m la Chicago, în exterior din oțel inoxidabil, cu o osatură metalică interioară, care ar fi permis instalarea unor ascensoare cu acces subteran și cu stație terminus la nivelul superior al semielementului de sus.
Soluția propusă de Sidney Geist a fost aceea a unui număr de 12 elemente întregi. Fiecare element ar fi avut următorul raport al dimensiunilor : 7,5 m : 15 m : 30 m.
Înălțimea calculată rezultată ar fi fost de 397,5 metri, de 2,35 ori cît Monumentul de la Washington și întrecînd chiar celebra Empire State Building din New-York.
Calculul preliminar de rezistență pe care l-am efectuat pentru coloana de 400 m, care pînă la urmă nu s-a putut realiza la Chicago, a dovedit posibilitatea construirii ei, precum și o soliditate comparabilă cu a Coloanei de la Tîrgu-Jiu, chiar în condițiile unor uragane sau tornade.
Costul estimat de mine în 1973 a fost de vreo 70 milioane dolari, adică poate în jurul a 100 milioane de dolari actuali sau chiar mai mult.
O asemenea sumă, după aprecierea lui Sidney Geist, ar fi fost prea mare, chiar și pentru milionarii din Chicago.
Alte date rezultate din calculul meu preliminar :
Suprafața expusă vîntului : 4500 metri pătrați.
Forța vîntului exercitată asupra coloanei : 800 tone-forță.
Greutatea Coloanei gigantice : 63 000 tone.

Suprafața de sprijin a fundației : 30 x 30 = 900 metri pătrați.
Adîncimea fundației : circa 20 metri.
În cadrul comunicării sale pentru Detroit, Sidney Geist scrie textual : „Într-un articol din 1972 un autor român a reprodus o fotografie publicată mai întîi de un ziar din Tîrgu-Jiu, în toamna lui 1938, adică în perioada inaugurării complexului de monumente. Fotografia este un colaj . . . și foarte probabil să fi fost opera lui Brâncuși. (Trebuie spus, între paranteze, că acesta nu este singurul trucaj fotografic în iconografia lui Brâncuși). Dar autorul român pretinde că fotografia reprezintă planul original al lui Brâncuși pentru *Coloană*, plan abandonat din lipsă de fonduri. Această pretenție nu poate fi, cred eu, luată în serios — și din mai multe motive. Faptul existenței unui proiect nu dovedește decît că o anumită idee a trecut prin mintea artistului. Observăm că, avînd 29 elemente întregi, această coloană nu are un număr de elemente divizibil prin 3, o condiție satisfăcută de prima coloană și de coloana lui Steichen. (Această condiție a fost satisfăcută și de toate coloanele sale de lemn, n.a.), bineînțeles, mai există și posibilitatea că Brâncuși a făcut o greșeală de măsurătoare".
Sculptorul și criticul american amintește apoi de o încercare făcută de Brâncuși și de mine în 1937, materializată într-un desen aflat azi

la Musée National d'Art Moderne din Paris, în care se găseau 12 elemente întregi. Același număr de elemente (12) se poate vedea și pe una din schițele făcute de Brâncuși pe o fotografie a Tîrgului Fînului, din iulie 1937.

Apoi Geist continuă :

„Probabil că motivul cel mai puternic pentru a nu se acorda mare importanță proiectului din colajul fotografic este faptul că ea (coloana, n.a.) pare excesivă. Este pur și simplu prea lungă. Această reacție estetică este sprijinită de asigurările D-lui Georgescu-Gorjan, că o asemenea coloană era, în 1937, și este și acum, imposibilă din punct de vedere structural".

Și mai adaugă :

„Acest proiect se poate, astfel, să fi fost unul în care sculptorul și-a încercat limitele concepției sale".

De altfel, în 1926, la 3 octombrie, înaintea deschiderii expoziției sale de la Brummer Gallery, Brâncuși a făcut următoarea declarație ziarului „New York World" (reprodusă de Geist) :

„Mi-ar plăcea să fac coloana mea în Central Park. Ar fi mai mare decît orice clădire, de trei ori mai înaltă decît obeliscul dumneavoastră de la Washington, cu o bază corespunzător de lată — șaizeci de metri sau mai mult. Ar fi făcută din metal. În fiecare piramidă ar fi apartamente și acolo ar trăi oameni, iar chiar pe vîrf aș avea pasărea mea — o pasăre mare stînd în echilibru pe vîrful coloanei mele infinite".

Explicațiile lui Sidney Geist :

„Probabil că el văzuse Monumentul de la Washington în cadrul unei vizite la Capitol din timpul călătoriei sale în Statele Unite de la începutul acelui an. Dat fiind că Monumentul de la Washington are o înălțime de 555 picioare (169,16 metri, n.a.) și o lățime la bază de 55 picioare (16,76 metri, n.a.), triplarea dimensiunilor sale lineare era într-adevăr ambițioasă. Această înălțime închipuită de 1665 picioare, sau de aproximativ 508 metri, ar fi depășit orice clădire ridicată după 1926. În privința propunerii surprinzătoare de a se așeza o Pasăre în vîrful acestei Coloane colosale și locuibile, avem o fotografie făcută de Brâncuși cu patru ani mai înainte, arătînd un studiu de Pasăre stînd pe prima *Coloană fără sfîrșit*, înainte de a o trimite lui Quinn".

Brâncuși vorbește, în declarația sa de la 3 octombrie 1926, de o coloană lată de *peste 60 m*, deci cu elemente de *peste 120 m înălțime.* O asemenea coloană ar fi fost o reproducere în mare a primei sale coloane, cu trei elemente întregi plus jumătățile de la extremități.

Brâncuși *n-a realizat* niciodată vreo coloană cu peste 15 elemente întregi ; în 1926, cînd își închipuia o coloană colosală, de peste 500 metri înălțime, aceea ar fi avut trei elemente întregi și două semielemente.

Pus în situația de a executa *efectiv* o coloană, de mică sau mare, sau foarte mare înălțime, el nu a ales alte formule de elemente întregi decît 3, 6, 9 și 15.

La coloana *funcțională* de 508 metri înălțime, Brâncuși a ales soluția $\frac{1}{2} + 3 + \frac{1}{2}$ spre a da posibilitatea înglobării unor apartamente de locuit în interiorul coloanei.

La coloana *ornamentală* de pe malul lacului Chicago este de așteptat ca Brâncuși să fi ales un număr sporit de elemente întregi, probabil 12, care, prin dimensiunile lor (7,5 : 15 : 30 m), ar fi permis, pe de o parte, o structură de rezistență adaptată continentului american, bîntuit de furtuni și tornade și, pe de altă parte, înglobarea unor instalații tehnice, ascensoare, scări și platforme pentru împrospătarea vopsirii antiruginǎ, o platformă amenajată în vîrful coloanei (15 x 15 metri) care să permită privitorilor să aibă perspectivă de jur-împrejur.

Sidney Geist continuă astfel :

„Este cu totul posibil că, pentru Chicago, Brâncuși plănuia o coloană cu 12 elemente întregi și 2 semielemente. Numărul 12 este un multiplu de 3 și el nu făcuse niciodată o coloană cu acel număr de elemente. Aceste elemente ar fi de 7,5 metri lățime la capete, 15 metri la mijloc și de 30 metri înălțime — dimensiuni care satisfac aplecarea lui Brâncuși către numere rotunde. . .

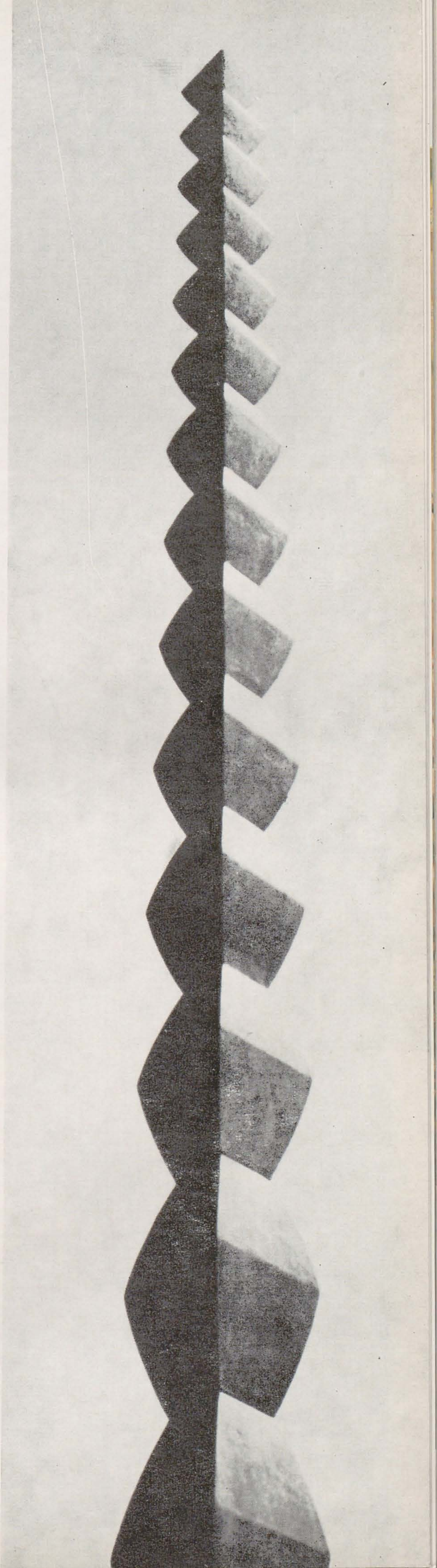
Ambiția acestui proiect poate fi măsurată de faptul că înălțimea fiecărui element întreg ar fi cu vreo două picioare peste înălțimea *Coloanei fără sfîrșit de la Tîrgu-Jiu*".

Sidney Geist încheie astfel :

„Prima variantă (de coloană), de 80 țoli înălțime (circa 2 metri, n.a.), este proporționată cu mărimea unui om. Varianta de $23\frac{1}{2}$ picioare (7,23 metri, n.a.) era legată de vegetația din grădina lui Edward Steichen. Coloana de 96 picioare (29,35 metri, n.a.) stînd pe un cîmp din Tîrgu-Jiu, în avîntul ei spre cer, este legătura între cer și pămînt.

Ne putem doar imagina cea de a patra coloană, nerealizată, de 13 ori mai înaltă decît ultima, din oțel sau crom lustruit, așezată probabil în fața lacului Chicago. Această imagine pulsîndă n-ar fi fost doar o legătură între cer și pămînt. Cu învelișul ei în aparență transparent, ea ar fi fost agentul *fuziunii* lor, dizolvînd în ea înseși reflexele apei, de jos, și ale cerului, de sus".

Fotografie de Sean Hudson, Londra

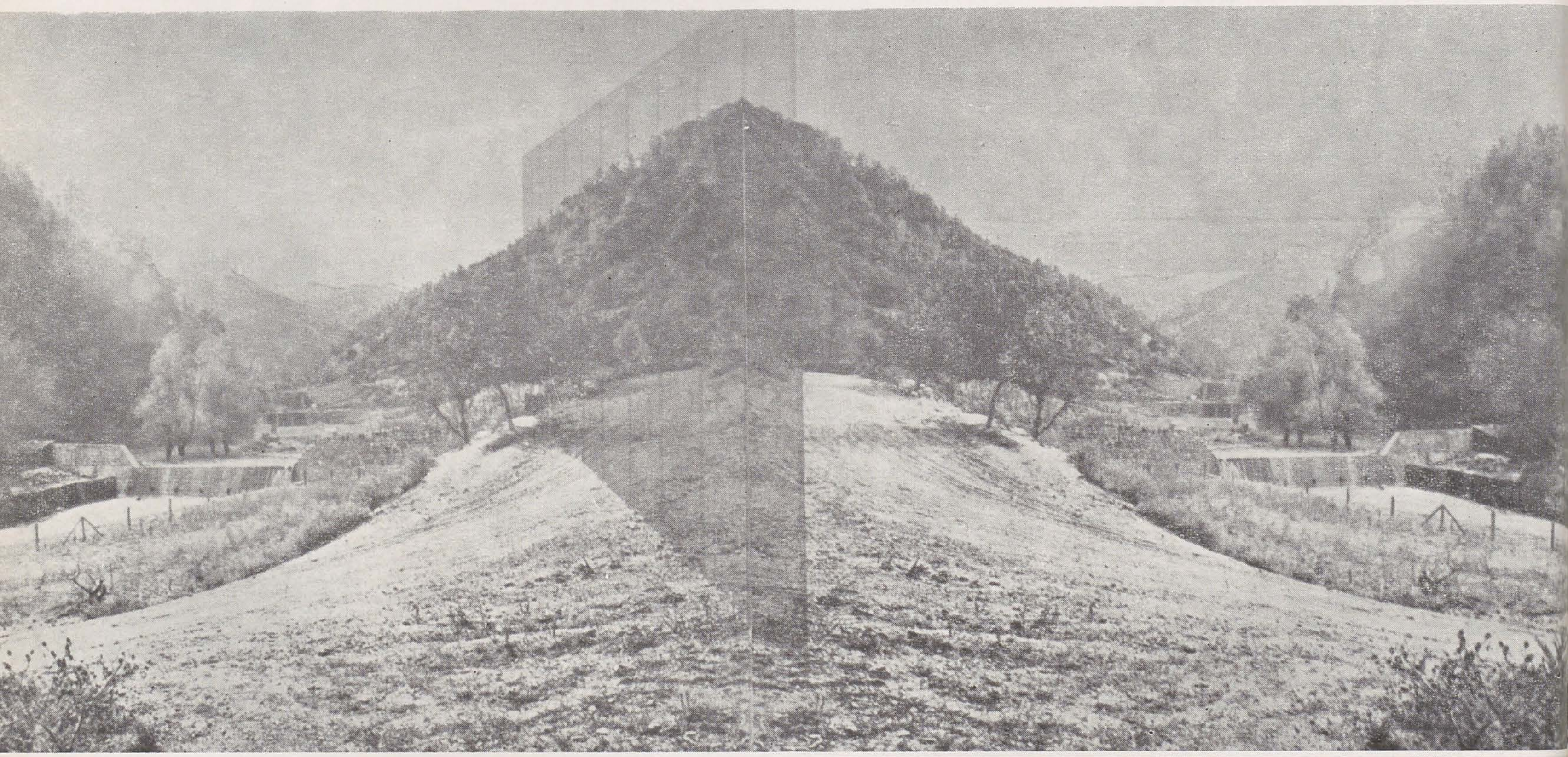


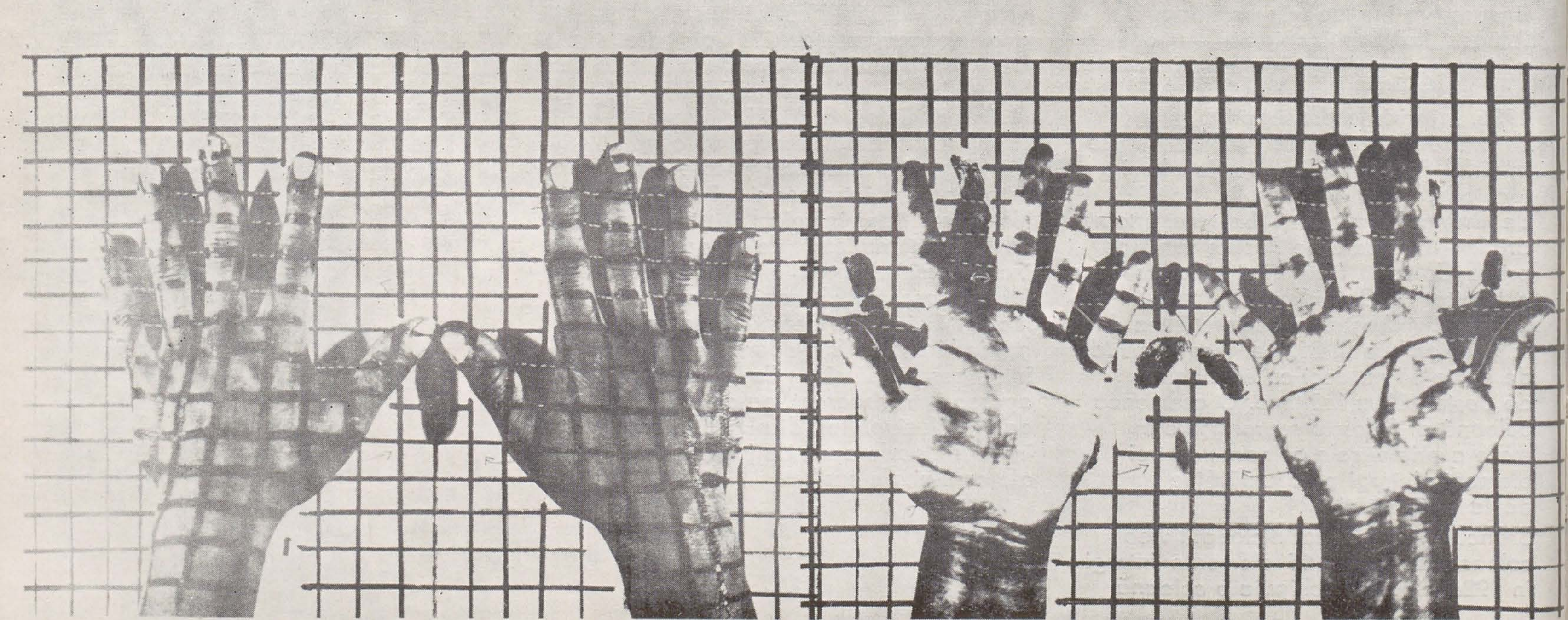
tipo-ARTA

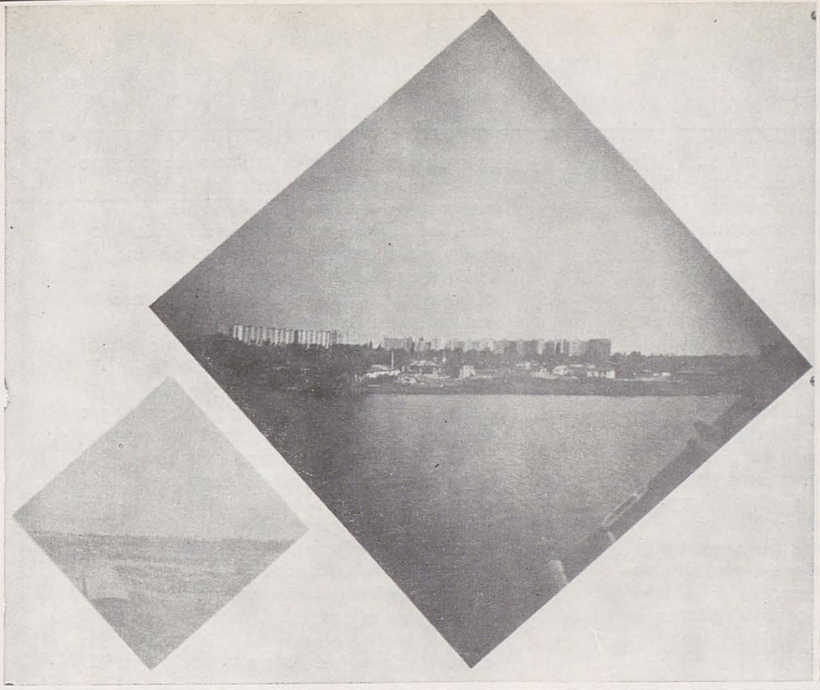
Prin expunerea — aproape simultană, în holul Combinatului Fondului Plastic și la Galeria „Căminul Artei" (etaj) — rezultatelor unui prim *simpozion de tipo-artă* am avut posibilitatea să urmărim o întreprindere artistică preocupată de interacțiunea dintre creație și difuzarea artei.
Putem spune că parcursul este cel obișnuit în sociologia informației : intențiile micromediului creator sînt transformate în *produse culturale amplificate* de mass-media, prin trecerea de la simplu (unic) la multiplu, ajungînd la macromediul consumator.
Înțelegerea graficii ca o comunicare de masă presupune și acceptarea, nu numai de către participanții la această acțiune, a faptului că semnificațiile graficii, cîmpul ei de intervenție, metodologia ei, s-au modificat în bună măsură.
Față de gravura „tradițională" — artă, cum s-a spus, bazată pe paradoxul de a pune la îndemîna tuturor lucrări gîndite într-un singur exemplar — și tipo-arta comportă în fapt conservarea mesajelor (prin retenție și multiplicare), diferența fiind de instrumentar tehnic (procedeele tipografice), cu cîștig în direcția exactitudinii și de cantitate (tiraj mai mare, cu consecințe reale în sensul democratizării artei).
Voința de comunicare este evidentă, indiferent că lucrările tipărite fac parte din categoria „mesajelor personale" — Wanda Mihuleac, Ion Stendl, Victor Vladimir Ciobanu, Decebal Scriba, Grigorescu Ion, Elekes Karoly — sau au o destinație socială mai evidentă, ca în afișele de publicitate culturală de Peter Pusztai, Clara Tamaș-Blaier, Vasile Olac.
Acești multipli de autor sînt tipărituri prin procedeul offset, sau, într-un caz, prin serigrafiere.
Credem că nu este lipsit de interes să amintim cu această ocazie debuturile acestor procedee de *reprografiere*, astăzi, cînd „orice suprafață disponibilă devine un loc virtual pentru o reproducere în culori" (René Berger) : dacă pînă la 1900 tiparul era întotdeauna direct, tipograful Ira Rubel din New Jersey este considerat primul care a dezvoltat o metodă de tipar indirect, cu o presă offset litografică ; pentru introducerea offsetului au fost necesari 25 de ani. Englezul Samuel Simon brevetează în 1907 sitele sitografice, iar din 1931 artiștii utilizează și ei procedeul.
Producătorul — este o observație marxistă — creează consumatorul. Este de presupus că artiștii angrenați în acest tip special de industrie — industria culturală — își vor forma publicul lor.

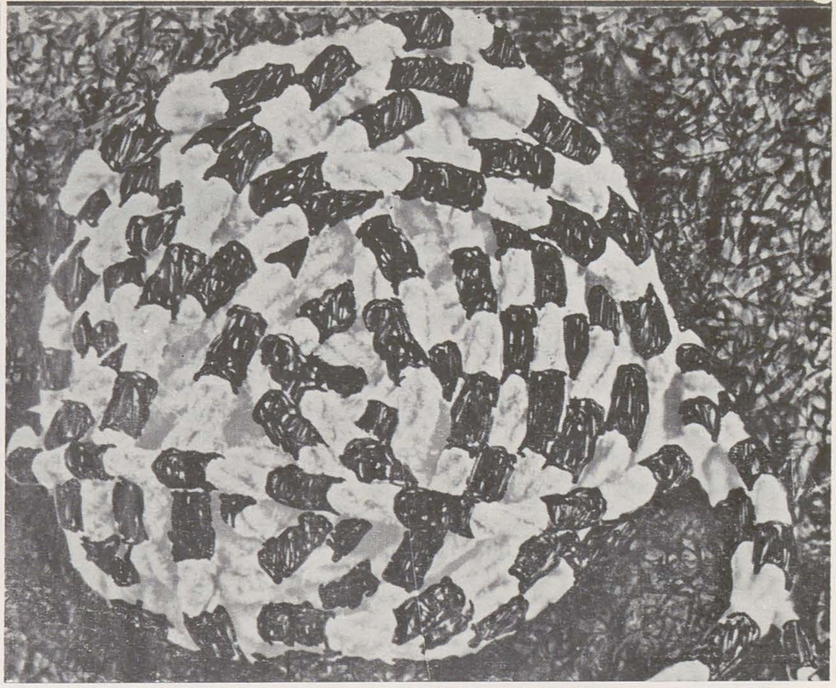
MIHAI DRISCU

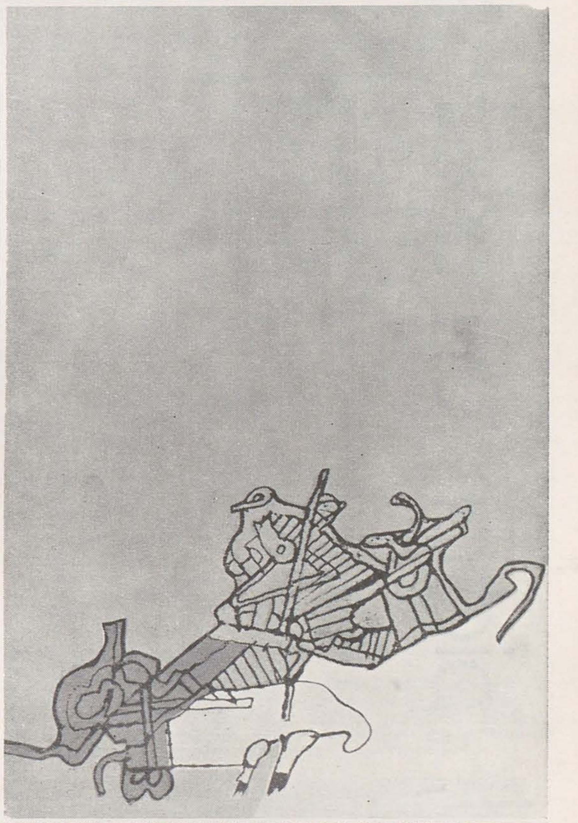
1. WANDA MIHULEAC : Intervenție în peisaj, offset color ; 2. ELEKES KAROLY : Amprente, offset color ; 3. GRIGORESCU ION : Cristale, offset color ; 4. DECEBAL SCRIBA : Ghem, offset color ; 5. ION STENDL : Urme, offset color ; 6. VICTOR VLADIMIR CIOBANU : Arcă, serigrafie ; 7. PETER PUSZTAI : Afiș publicitar, offset color ; 8. VASILE OLAC : Afiș de teatru, offset ; 9. CLARA TAMAȘ-BLAIER : Afiș cinematografic, offset color.











COLECTIA
ROMANELOR
STIINTIFICO
FANTASTICE
4
MICHAEL CRICHTON
GERMENUL ANDROMEDA
Univers

BRECHT
MUTTER
COURAGE
BERLINER ENSEMBLE

TREI ZILE ŞI TREI NOPŢI

A dispărut neașteptat în plină activitate creatoare, după o viață dedicată artei, științei și învățămîntului de artă, profesorul Ghițescu, personalitate de prestigiu, colaborator permanent și prieten atașat al revistei Arta.
Născut în 1915, Gheorghe Ghițescu, absolvent al Școlii de Arte Frumoase și al Institutului de Medicină din București, doctor în științe medicale, membru al Uniunii Artiștilor Plastici, a fost 35 de ani titularul disciplinei anatomie artistică la Institutul de arte plastice „Nicolae Grigorescu". A avut șansa ca în anii de ucenicie artistică și științifică să cunoască și să înțeleagă profunzimea gîndirii maeștrilor săi – Ressu, Rainer și Vianu au exercitat asupra sa în acea perioadă de formare o însemnată influență morală și intelectuală. Exigența, meticulozitatea în acumularea și selecția faptelor, meditația, dialectica comparațiilor, observarea „pe viu" a genezei operei de artă, cultura estetică și istorică, metodologia investigației științifice, exercițiul desenului și practica didactică constituie elementele prin care se vor explica dimensiunile creației sale teoretice.
Tratatul de Anatomie Artistică prezintă anatomia artistică ca pe o teorie a tehnicii figurației (care pe lîngă biologie implică teoria artei și estetica) ilustrează contribuția lui Gh. Ghițescu la evoluția acestei științe prin introducerea studiului tipurilor morfologice și expresiei. Concepția originală și complexitatea problemelor introduse în circulație ne permit să apreciem Tratatul ca o contribuție de prim ordin la literatura modernă de specialitate. În studiile și cercetările publicate, precum și în „Permanențele artei" s-a afirmat orientarea lui Gh. Ghițescu spre probleme de teorie și critică a artei, dar mai cu seamă spre ceea ce, mai întîi la catedră, în fața studenților, numea antropologie artistică. Socotind insuficientă și tehnic unilaterală anatomia artistică pentru cultura teoretică a artistului contemporan, profesorul a tins spre o modalitate integrativ-explicativă a fenomenului creației plastice cu ajutorul unui sistem interdisciplinar. De la conturarea acestei idei și pînă la dezvoltarea ei în lucrarea „Antropologie Artistică", operă de sinteză și concepție, a fost un drum lung, așa cum se confesează profesorul în ceea ce academicianul Șt. Milcu a numit testamentul științific al doctorului Ghițescu. Cu Antropologia Artistică Gh. Ghițescu inițiază în știința antropologică un nou domeniu de investigare a omului. Consecințele științifice ale demersului său vor fi evaluate în viitor. Putem aprecia, astfel, rolul lui Gh. Ghițescu ca ctitor al școlii românești de anatomie artistică și inițiator al antropologiei artistice. Timpul dedicat învățămîntului pe care l-a slujit în spiritul celei mai înalte exigențe și cercetarea științifică au lăsat puține disponibilități artistului. Aceasta doar în aparență. Gh. Ghițescu a fost un remarcabil desenator. A desenat pentru studenții săi, care au în memorie sutele de table desenate la cursuri cu măiestrie ; iar desenele în creion, peniță și pensulă pe care unii dintre noi le cunoaștem, constituie o moștenire care așteaptă să fie valorificată.
În ultimul timp energia și puterea de muncă a profesorului Gh. Ghițescu au atins cotele cele mai înalte. O competiție între intențiile spiritului și posibilitățile biologice.
A murit în plină activitate.

Dr. DAN CRISTIAN POPESCU

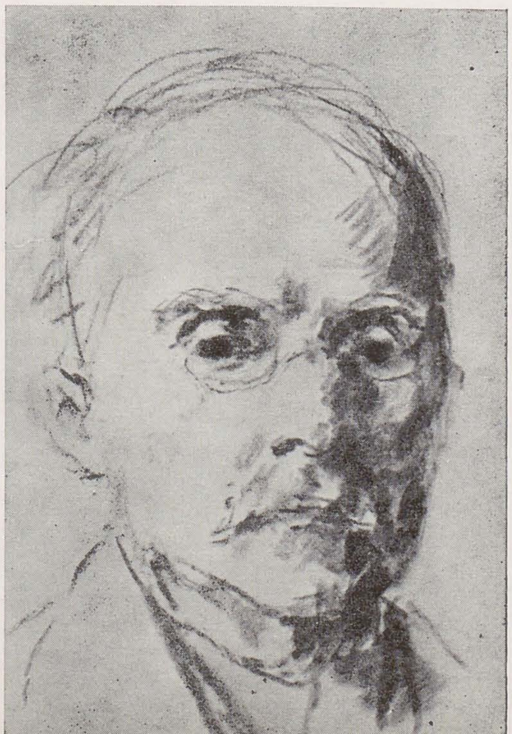
GRIGORESCU, pictor umanist și antropolog

Autoportret – Ulei

În primul autoportret, ca și în ultimul, Grigorescu arată darurile excepționale ale fizionomistului și stăpînirea perfectă a tehnicii. Precocitatea sa este întru totul comparabilă cu aceea a lui Ingres, al cărui autoportret din perioada studiilor (Musée Condé, Chantilly, 1804, la 24 ani) este pus adeseori alături de ultimul său autoportret (Uffizi, Florența, 1858, la 78 ani).

Autoportret – 1906 – Cărbune

Un an înainte de moarte, cu o acuitate vizuală perfectă, Grigorescu desenează „pictural" construind volumele în tușe largi și desenînd în cele mai fine linii, acolo unde este nevoie, conturul, sau evocind efectul fin linear al părului rar.



GRIGORESCU, pictor umanist și antropolog

Prof. dr. GH. GHIȚESCU

Un an înaintea cumplitei ierni din 1907 Grigorescu își făcea ultimul autoportret. Desenul în care cărbunele construiește în tușe, ca o pensulă, și apoi scrie cu finețea acului, firele rare ale părului care acoperă rotunjimea craniului, atestă că suferința de ochi care-l chinuia de mai multă vreme nu-i răpise nimic din acuitatea vederii. „Maniera albă", nu este — cum se crede încă și azi, după atîtea exegeze, expresia unei „retine obosite", ci, ca și acea „manieră modernă" a bătrîneții lui Tizian, greșit interpretată de Vasari ca un declin, reprezintă scrisul rapid, nervos și adesea abreviat al unui mare desenator. Acest scris a derutat, încă din timpul vieții lui, pe toți acei care nu au știut să-l citească.
Griurile manierei albe sînt, apoi, subtil colorate. Prin ele artistul a redat albăstriurile și rozurile dimineților, decolorările amiezelor și cernirile amurgurilor și înserărilor, „carelor cu boi", „rodicilor" și „ciobănașilor" lui, văzuți sau visați „printre dealuri și muscele".
Aceste tablouri, de dimensiuni mici, pictate toate pe lemn, cu o tehnică impecabilă, nu erau „du mauvais Corot" cum a afirmat odată Pallady pentru a speria pe colecționarul atent la valorile în bani ale tablourilor, ci erau adevăratele bijuterii ale artei, viziunea „unui sol al neamului", în care „se destăinuia sufletul artist al poporului". Erau acele „pagini limpezi, calde, profunde și adevărate" * pe care le-a scris despre țara lui, marele artist care a fost „notre Corot".

«Enorma cantitate a operelor făcute de un singur om, scria Ingres, probează că vine un moment cînd artistul de geniu se simte ca și antrenat de propriile sale mijloace și face în fiecare zi lucruri pe care nu credea că le poate face... Niciodată munca nu mi-a fost atît de ușoară și cu toate acestea lucrările mele nu sînt „lâchés" : dimpotrivă. Termin mai mult ca altă dată, dar mai repede. Îmi este imposibil de a nu face totdeauna operele mele în deplină conștiință. A face repede pentru a cîștiga bani, aceasta îmi este complet imposibil». Ingres a justificat astfel „enorma" sa productivitate, dar în același timp a apărat și calitatea artistică înaltă și egală a operelor sale.
Acestea ar fi putut fi cuvintele lui Grigorescu, care, la prima sa expoziție, din 1873, „cîștigase o avere". Cumpărătorii săi au fost atunci : M. S. Domnitoru, Lahovary, Cantacuzino, Kalinderu, Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu, Pherekyde, Berindei, Negri, Catargiu etc., iar prețurile, în valuta stabilă a acelui timp, au variat de la 3 000 la 250 de lei. Grigorescu, ca și Ingres, nu ar fi putut face nici cea mai mică concesie „cerințelor crescute" ale clientelei care îi îndrăgise „subiectele". El ar fi putut spune ca și Ingres, dacă nu ar fi fost atît de tăcut : «Mi s-a spus și poate cu dreptate, că reproduc adesea compozițiile mele, în loc de a face

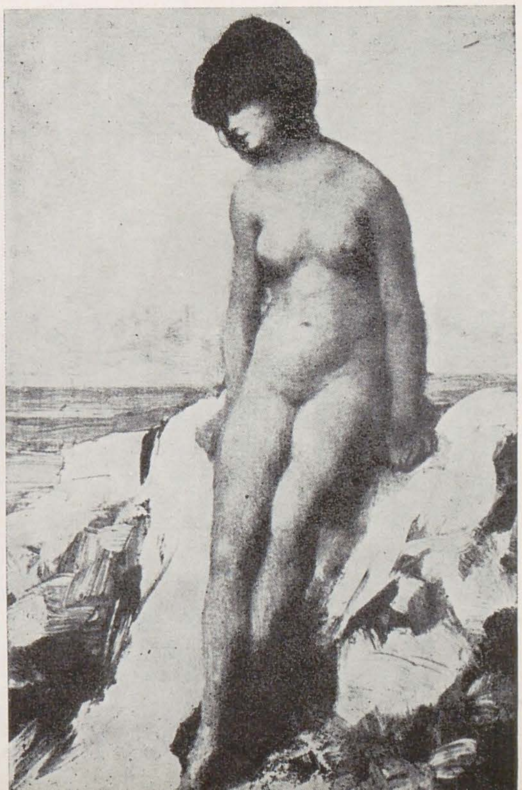
* Al. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu*, Socec, 1910.

Car cu boi — din „perioada albă"

Tablourile acestei vîrste a lui Grigorescu, executate în tușe largi vibrante, sînt comparabile cu cele de bătrînețe ale lui Tizian, pictate în „maniera modernă" (după Vasari).
„Maniera monocromatică", cum ar trebui numită forma acestei categorii de tablouri, executate cu un brio extraordinar, sînt perlele operei lui ; concluzia unei concepții originale servită de o tehnică de expresie care atinge perfecțiunea. „Albul" acestor tablouri variază de la albăstruiul și rozul evocator al dimineților, la griurile prăfuite ale amiezelor, și pînă la marourile înserărilor. „Plein-air"-ul impresionismului lui Grigorescu nu a „devorat" nici nu a „pulverizat" formele ; dimpotrivă, în mod original, Grigorescu a recîștigat prin tușele constructive, decolorarea atmosferică. Acest impresionism este numai al său.

Nud la marginea mării

Modul lui Grigorescu de a vedea corpul feminin derivă direct din arta lui Corot, primul care a introdus nudul în plein-air. Femeia goală la marginea mării este una din „nimfele" care populează natura încă „fabuloasă" a peisajelor lui Corot.



opere noi. Iată motivul meu : cea mai mare parte din operele mele, pe care le iubesc din cauza subiectului, mi s-a părut că merită osteneala ca să le fac mai bune, repetîndu-le sau retușîndu-le... Cînd prin iubirea pentru artă și pentru eforturile sale un artist poate spera să lase numele său posterității, el nu va ști ce să facă mai mult, pentru a face operele sale mai frumoase și mai puțin imperfecte. Am ca exemplu pe marele Poussin, care a repetat adesea aceleași subiecte ; dar nu trebuie să abuzezi. Sînt opere de ale mele care nu pot fi repetate și, fără orgoliu, ar fi absurd să vreau să refac „Saint Symphorien"» – a scris Ingres la 79 de ani, cu 8 ani înainte de moarte *.
Lui Grigorescu nu-i plăceau nici laudele, dar nici neînțelegerea și nedreptatea criticilor, care l-au mîhnit profund. Astfel, Grigorescu a fost stupefiat cînd unul din puținii săi prieteni, Barbu Delavrancea, a putut să scrie despre „facilitatea" cu care „satisfăcea gustul" unei anumite societăți.

* Citatele din : Ingres, *Ecrits sur l'art*, Préface de Raymond Cogniat, La jeune Parque, 1947.

Grigorescu nu putea accepta părerile pripite și eronate ale scriitorului care se mulțumea numai să „simtă" pictura fără să manifeste dorința de a o înțelege. Pentru asemenea critici, Grigorescu a spus : „lăsați, dragii mei – după ce-oi muri 'ețí spune ce-ți vrea" ; iar pentru cei „care căutau să controleze pe ce note cîntă privighetoarea", a spus : „Nici un secret, dragă domnule. Privesc lucrul cu ochii mei și caut să-l fac așa cum îl văd".

Această confuzie între emoția subiectivă resimțită și valoarea operei precum și între perplexitatea în fața operei și lucida analiză a „meseriei" – a tehnicii care creează stilul – a născut și naște încă și astăzi derută, și seamănă confuzie și nelămurire.

Grigorescu nu a „cedat" gustului burgheziei contemporane lui, ci ca orice mare artist el a creat gustul iubitorilor sinceri de artă, invitîndu-i să cunoască locurile sfinte ale țării și țăranii „frumoși" ai plaiurilor ei. După cum Cézanne a „descoperit" francezilor și lumii întregi frumusețile peisajului arlezian, iar barbizoniștii au stîrnit admirație pentru frumusețile pădurii Fontainebleau și Turner a făcut familiare misterioasele cețuri ale Londrei, Grigorescu a fost acela care ne-a învățat să cunoaștem frumusețea „chervanelor", liniștea domoală a „muscelelor" și mai ales frumusețea oamenilor țării noastre. „Un rapsod al pămîntului nostru a fost Grigorescu. Al pămîntului și al neamului nostru...

Nimeni n-a scris în culori mai armonioase, pagini mai limpezi, mai calde și mai profund adevărate despre țara lui... Mai ales prin acest farmec irezistibil al sincerității, lucrările lui Grigorescu au plăcut, de la început, chiar și acelor care nu prea știau ce să vadă în ele" – a scris Vlahuță.

Grigorescu a plăcut și place pentru că a avut acel dar de a „vedea frumos", care a fost dat numai la foarte puțini artiști din istoria picturii, și acea grație de a fi încîntător, pe care în lume au avut-o un Corot sau un Watteau, și prin care a urcat pînă la sferele îngerești, un Mozart.

Grigorescu nu a făcut parte dintre artiștii interpreți ai urîtului natural, despre care s-a spus că au putut „provoquer l'admiration avec

Ciobănaș

Păstorul grigorescian nu este „idealizat" ci perfect armonizat cu natura, împreună cu animalele : cu peisajul, cu anotimpul, totdeauna primăvară, și cu orele dimineților, amiezelor sau înserărilor. Idealizarea este tehnică iar nu conceptuală. Spectatorul de rînd, care nu înțelege demersurile tehnice ale artistului, confundă în același timp și una din cele mai originale viziuni, cu imaginile retușate și „popularizate" prin reproducerile de pe ambalajele alimentare.

Fată torcînd – Studiu în cărbune

Tipul corporal preferat de Grigorescu a fost cel înalt și zvelt. Grigorescu nu „disproporționează" ci utilizează jocul subtil al proporțiilor pentru a evoca dragostea sa pentru om și respectul pentru demnitatea unei categorii sociale. „Țărăncuțele" înfrățite cu viteii și oițele au fost pentru el „florile muncelelor noastre". Grigorescu nu disproporționează pentru a surprinde dialectica formelor omului cu formele naturii, ca Cézanne, ci proporționează pentru a înnobila.
În preajma lui 1907 țăranii lui Grigorescu nu trebuiau să „adoarmă" conștiința moșierilor exploatatori, ci *să o trezească* prin înfățișarea nobleței poporului exploatat.

Portretul unei tinere

Grigorescu nu a „înfrumusețat" ci a iubit frumusețea, mai ales frumusețea tinereței feminine, pe care a reprezentat-o cu pasiune sublimînd dragostea propriei tinereți sfioase dar dîrze, care viza, dincolo de realitatea omenească imediată, idealurile desăvîrșirii pictorului.

Portret acuarelă

Grigorescu a fost un modest psiholog, în schimb a fost un mare fizionomist. Sensibilitatea lui pentru nuanțele morfologiei unei înfățișări nu era întrecută decît de perfecțiunea tehnicii reprezentării ei — a construcției tușă cu tușă, a unui ansamblu armonizat sub semnul unei dominante fizionomice. Portretele lui Grigorescu nu sînt „generalizate" ci, dimpotrivă, subtil individualizate.

Rucăreancă

Grigorescu a fost nu numai fizionomist, dar și un pictor antropolog familiarizat, printr-o observație atentă și ascuțită, cu nuanțele înfățișărilor din sinul unui cerc rasial : cu subrasele și grupările regionale subrasiale. Tipul fin „mediteranid", brun, cu sprincene bine desenate, tipul frecvent al cîmpiei dunărene, a fost una din preferințele reprezentărilor lui.

Portret de țărancă

Prototipul „țărăncuțelor" grigoresciene a fost întotdeauna un portret în adevărata accepțiune a cuvîntului. Caracterul tipului „alpin" din ținuturile noastre subcarpatice — de pe muncele — contrastează prin rotunjimea și forța construcției cu tipul mediteranid.

Rudarul

Tipul gracil „indid" al țiganilor corturari de pe meleagurile noastre a fost pentru Grigorescu nu numai un motiv pitoresc, dar și unul antropologic.

Portret de țigancă

Țigăncile lui Grigorescu caracterizate rasial nu au nimic de-a face cu tipul de țigancă caracterizat etnic al lui Aman sau cu cel privit sentimental de Luchian.

Portret de evreu

Simpatia cu care Grigorescu a văzut evreii, amintind pe aceea a umanistului Rembrandt, i-a permis să scruteze nu numai trăsăturile rasiale ale fizionomiei, dar și însușirile caracterologice ale unei etnii cu ancestrale profunzimi.

du répoussant, séduire avec le laid et charmer avec de l'ignoble" * în legătură cu care Pascal s-a exprimat odată în „Pensées" : „Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux". Urîțenia i s-a părut insuportabilă acestei firi optimiste și armonioase, iar manifestările indiscrete, zgomotoase și vulgare i-au repugnat artistului în a cărui operă „nu era nimic zgomotos și aspru". „Nota dominantă a acestui mare artist a fost liniștea. Oamenii, cîmpiile, mările, cerurile lui te impresionează prin poezia liniștei lor. Tăcere și adîncime. Nu adîncime de prăpastie, ci de orizont, de vastă lumină. Precum tăcerea nu e a morții — ci a vieții, a misterului din viață" **.

Desigur, spectatorul de rînd a confundat și mai confundă și astăzi frumusețea țăranului sau ciobănașului, frumusețea acelor figuri fantomatice încadrate și contopite cu natura, măreția viziunii unitare și frumusețea reușitei tehnice a tabloului : „Țărăncuțele" — cu „Ciobănașii" lui Grigorescu, „retușați" cu vulgaritate și recomandați mulțimilor reproduși pe ambalaje.

Omul pe care, în sintezele finale, l-a proiectat în cosmosul naturii, a fost, pentru Grigorescu, un individ de o extraordinară pregnanță fizionomică. „Țărăncuțele" și „păstorițele" sale au pornit de la „Rucărence", de la „Catinca", „Suzana", „Ileana", „Mina" etc. și de la „Mocani" adevărați, precum și de la „Rudărese", de la „Țiganca din Ghergani", de la „Italience" de la „Normande din Vitré", și evrei din Galiția, sau din orășelele moldovenești ca și de la turcii din Smîrdan.

Grigorescu nu a fost numai un „fizionomist", ci a fost un pictor „antropolog" în toată puterea cuvîntului. Spectatorul neavizat și „similicriticul" nu a văzut la Grigorescu decît reprezentarea etniei românești și l-a confundat ușor cu Aman, în tablourile căruia turcii se deosebesc de restul personagiilor numai prin costum și fes.

În scrutarea figurii umane, ca și în aceea a propriei figuri în numeroasele autoportrete, Grigorescu nu a fost — cum greșit s-a spus — un „psiholog". El a urmărit structura înfățișării, morfologia exterioară, impresionantă totdeauna prin varietatea și armonia ei, căci el nu a avut atracția profunzimilor sufletești a unui Rembrandt, și numai rareori, în caricaturile cu care se distra și își distra prietenii — de obicei în scrisori — a avut verva reprezentării gesturilor și atitudinilor — a caracterizării omului prin mișcare — ca Daumier.

Arta lui Grigorescu este arta unui „poet al adevărului" — cum a intuit cu atîta profunzime prietenul său, poetul Vlahuță.

«Îmi spun unii că poetizez — se apăra Grigorescu. Nu știu bine ce-i asta. Dar bănuiesc ce trebuie să fie în gîndul lor : că m-aș încerca să fiu mai frumos decît natura. Hm ! Or fi și neghiobi care cred că pot retușa opera lui Dumnezeu. *Eu aleg, nu corectez.* Fac ce-mi place mie, ce corespunde sufletului meu. Căci nici n-aș putea să fac altceva. Numai în război am fost silit să ies din hotarele firii mele. Dar acolo aveam o chemare mai presus de viața și de arta mea. Eram „în război". O, sînt atîtea lucruri frumoase în natură !

* A. Boll, *L'art, cet incompris*, Corrêa, 1943.
** Al. Vlahuță, *op. cit.*

Prizonieri turci

Tipurile rasiale turco-tatare sau „turanide" au fost pentru Grigorescu campaniei din 1877 un obiectiv al observației antropologice și psihologice. „În război am fost silit să ies din hotarele firii mele...".

Portretul Zettinei Urechia

Discreția pe care Grigorescu a avut-o mai ales în relațiile sale sentimentale a fost originea unor „legende" al căror secret pretind că-l dețin astăzi ultimii care l-au cunoscut direct.

Unde ne putem noi urca, nu pînă la ele, că aceasta e dat omului, dar... pînă mai pe-aproape măcar. Oricît ne-am strădui — întotdeauna rămînem departe subt adevăr. Foarte departe... Dar cel puțin, unde nu mai știm ce să spunem și cum să spunem, să tăcem — să nu mințim!...»*

Ca toate personalitățile dotate cu o mare sensibilitate, Grigorescu a avut o mare nevoie de simpatie și de iubire, pe care a cultivat-o și a cerut-o, discret, naturilor alese pe care le-a îndrăgit ca doctorul Grecescu, botanistul Bernath, poetul Vlahuță, V. A. Urechia, doctorul Istrati, și, la bătrînețe, acel tînăr critic de artă elvețian, Ritter. Dragostea, din tinerețe, a acestui om tăcut, discret, ordonat și muncitor, a rămas închisă în cîteva din portretele „frumoaselor" cu a căror societate nu s-a putut acomoda.

Grigorescu poate fi comparat cu Enescu, ale cărui Rapsodii evocă „dealurile și muscelele" țării noastre și ale cărui acorduri și melodii din „suite" și sonate evocă sufletul armonios al românului.

Ca și Enescu, Grigorescu a cunoscut intensele bucurii ale creației și binecuvîntatele plăceri ale unei vieți simple și ordonate, închinate pe de-a-ntregul artei lui.

Pe patul de moarte Grigorescu s-a gîndit la țara sa și la arta ei. Simțea că o ridicase pe culmi încă neatinse. Această operă trebuia continuată, și atunci a dictat „Testamentul" său, care a fost nu numai al spiritului, ca „Testamentul" lui Arghezi, ci și testamentul unui legat material. După ce a avut mai întîi grijă de fratele său mai mare Gheorghe, „Meșterul Ghiță"*, care-i pusese penelul în mînă și împreună cu care pictase Zamfira și Agapia, Grigorescu dictează: „În același timp mai las ca din averea mea, legatarii mei** să mai plătească Ministerului de Instrucțiune Publică lei 50 (cincizeci) de mii de lei, care vor constitui un fond special pentru una sau două burse, care se vor servi pe o durată de cinci ani în următoarele condițiuni: Bursa se va da numai prin concurs publicat cu trei luni mai-nainte. Candidații vor fi obligați a face o lucrare de artă în pictură. Subiectul va fi absolut românesc, luat din istoria noastră, sau din viața de toate zilele — de preferință scene țărănești — iar lucrarea concurenților va fi expusă ca publicul să o poată aprecia, rămînînd ca, în urmă, o comisiune de trei membri, desemnați de Dl Ministru al Instrucțiunii Publice să decidă care dintre candidați a meritat să obțină bursă.

La acest concurs nu vor fi admiși decît români [...] ce vor avea o vîrstă de cel mult douăzeci și cinci de ani. Destinațiunea acestui fond nu se va schimba niciodată. Aceasta este ultima mea dorință. Făcut la Cîmpina astăzi, Vineri, 20 iulie 1907".

Se împlinesc acum 140 de ani de la nașterea lui Nicolae Grigorescu și 71 de ani de cînd „Pe crengi de stejar l-au așezat într-un car cu patru boi... Flori de cîmp, de cele care i-au fost lui mai dragi; flori sfinte i s-au presărat pe față și pe piept — pe ochii lui, pe divinii lui ochi, închiși pentru totdeauna — pe mîinile lui, pe divinele lui mîini încremenite pentru totdeauna"*.

* Al. Vlahuță, *op. cit.*

* Nota redacției: G. Grigorescu a fost bunicul matern al profesorului Ghițescu.
** Fiul natural Gh. Grigorescu și mama sa Maria Danciu.

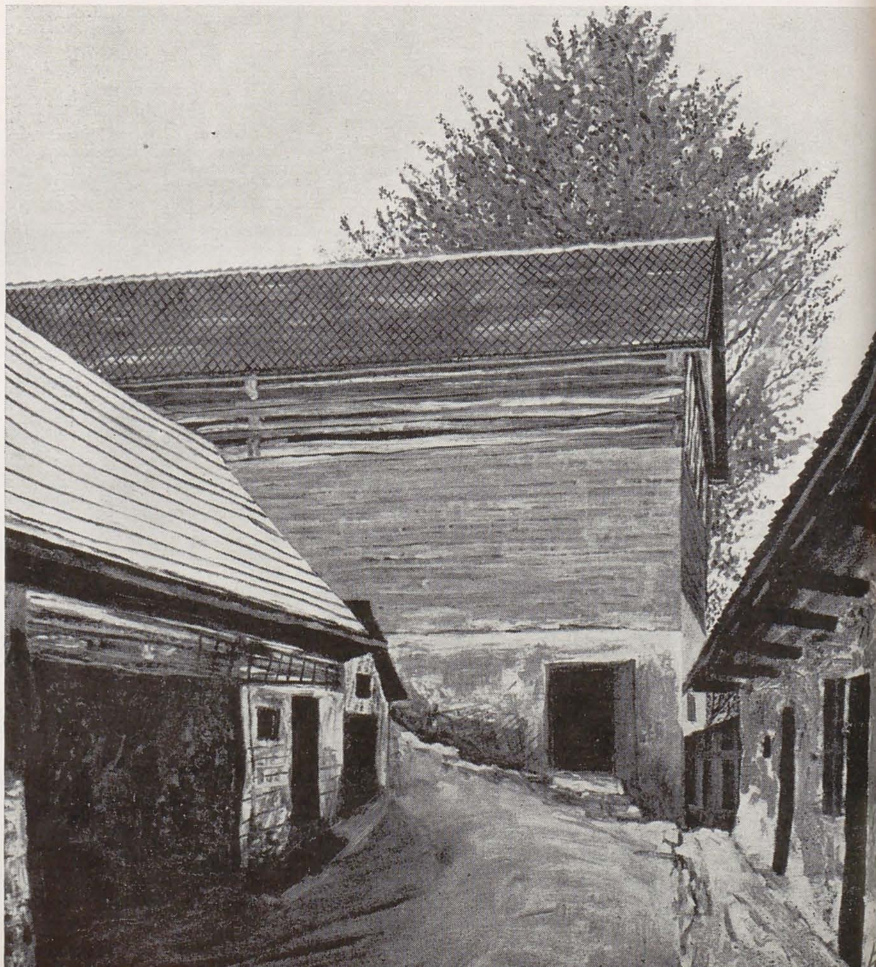
* Al. Vlahuță, *op. cit.*

Portretul Alexandrinei Filionescu (una din nepoatele pictorului)
Noblețea înfățișării acestei „frumuseți" a Bucureștiului de altădată amintește fizionomiile feminine care l-au atras pe Degas.

Portret de tînără femeie
Societatea „aleasă" în care se complăcea Grigorescu în popasurile bucureștene care întrerupeau pentru scurt timp peregrinările „prin țară" și în „străinătatea" Franței — a doua lui țară — apare frecvent cu distincția și uneori cu prețiozitatea ei.

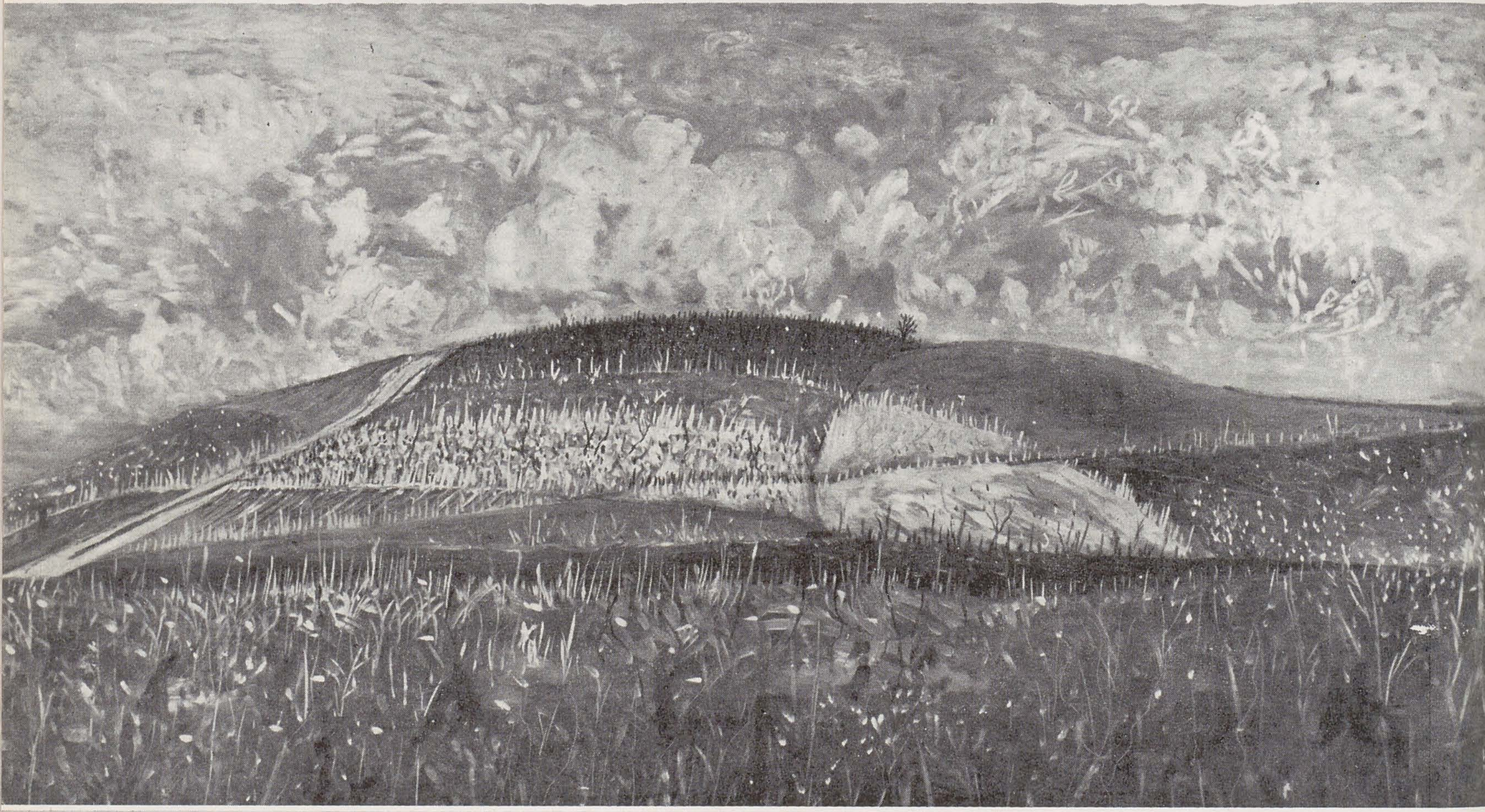
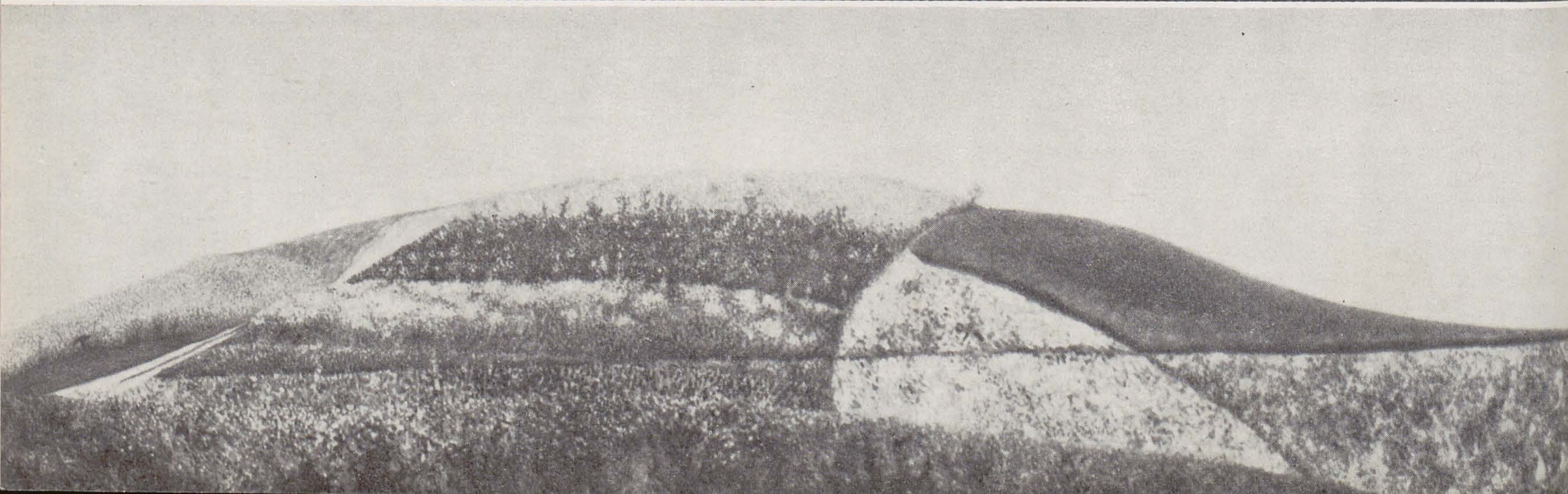
Portretul lui Radu Grecescu
Pe prietenul său cel mai bun, Dr. Grecescu, Grigorescu l-a portretat de mai multe ori. Observația fizionomică, scrutătoare, și definirea caracterologică, insistentă, amintește în acest portret pe maeștrii flamanzi din secolul al XVII-lea.

HORIA BERNEA



Personalitatea artistică a lui Horia Bernea este clar definită ; mai bine zis, se definește clar. Demersul său este în primul rînd unitar și apoi sistematic, astfel încît reflectarea sa imediată în conștiința spectatorului este impunerea emblemei, a motivului-unitate. Înțelegerea unei anume legi de descoperire a acestui „motiv" se constituie oarecum ulterior, odată cu acceptarea existenței prezente și perene a faptului ce este impus atenției noastre. Impunerea acestui fapt ca un dat obiectiv în actul comunicării are rostul de a instaura niște locuri ale întîlnirii noastre cu Bernea, locuri ce ne devin cunoscute și în care avem mereu certitudinea de a-l regăsi, certitudine dublată de o firească dorință de a-l descoperi mai mult, de așteptarea unei mai adînci înțelegeri a lor. Aceasta nu este o figură de omagiere retorică, ci descrierea modului elementar de înțelegere a „Dealului".
Este important să pornim de aici, unde este și mult adevăr și multă imprecizie, întrucît este ceva specific și prețios la Bernea în chiar modul său de a îmbina evidența cu ambiguitatea.
Seriile „Deal" sînt voit tautologice, ilustrări continui ale principiului identității. Conceptual, nimic nu este mai simplu, mai imediat ca întemeiere a „imaginii". Și totuși, nimic nu este mai ambiguu ca experimentarea repetată a identității unui lucru/motivul-unitate cu sine însuși în seria variațiilor accidentale ce pot fi descoperite optic sau pictural în existența lui. Dar, maxima evidență a principiului identității nu-i răpește acestuia nimic din importanța sa, din implicațiile sale rămuros desfăcute asupra mulțimii fenomenelor.
Se impune deci căutarea unui al doilea nivel de înțelegere, nivel al recunoașterii acestei dialectici a evidenței și ambiguității ca

1. Prapor, ulei pe pînză ; 2. Curte, ulei pe pînză ; 3. Copac, ulei pe pînza

proces firesc, inerent existenței noastre obișnuite în lume. În acest proces este descoperită și cercetată serialitatea fenomenală a „imaginii", se apreciază aspectul cantitativ, rezultatul însumat al experiențelor repetate cu „motivul", al unghiurilor de abordare a unuia și aceluiași dat, concret, perfect identificabil. Acest rezultat ar fi o punte, în ființa unică, ireductibilă a „motivului", între constanța identității ca principiu ce o regăsim mereu prin ea, și relativitatea fiecărui moment de singularitate a aceluiași obiect de cercetare.

Lucrările lui Bernea trimit mereu, insistent, la un lucru anume — deal, copac, flori, hrană, casă — după cum trimit mereu la diferite nivele de înțelegere a lor ca la un fond comun, colectiv al mentalității noastre, al culturii contemporane. Acest fond se desfășoară pe aceste motive în contexte/cicluri ce cuprind atît citarea strictă a originalului — prin documentul fotografic din iunie 1972 — cît și variate abateri de la exactitatea „conturelor" definitorii ale lucrului în funcție de diferite moduri de contact între subiect și obiect. Evident, „citarea" originalului are rostul de a stabiliza oscilațiile experienței, de a ne orienta către identitatea profundă a „lucrului", o identitate ce este dincolo de concizia conceptului său și de precizia fiecărei întîlniri cu el. Procesul acesta se poate desfășura la infinit, bineînțeles în cadrele unei anume „legi" de producere a imaginilor, de construire a seriei. Aceste „legi" au dat personalitate fiecărei expoziții, fiecărui ciclu, impunîndu-i un ritm ce era rezultatul unei opțiuni deliberate a pictorului care alege una dintre posibilitățile obiective de a descrie acțiunea acestei „legi". Bernea a folosit pînă acum modularea ca expresie a unor condiții spațiale, raportul dintre temporalitate și monumentalitatea cuprinzătoare, repertoriul stilistic complex al conștiinței estetice contemporane, al modurilor de comunicare plastică de azi. Sînt folosite deci două date obiective — motivul concret și limbajele plastice constituite — ca doi factori ai conștiinței noastre plastice a căror reacție este urmărită și controlată prin opțiuni personale, dar strict reprezentative pentru noi toți, opțiuni pe care Bernea le face tocmai pentru că sînt firești și comune. Atenția se îndreaptă spre descrierea unui proces cultural de azi pe întreaga traiectorie a evoluției sale, așa cum ne pare nouă că o putem intui complet sau cum ni se pare că s-a desfășurat, constituindu-se ca fenomen tipic. Este vorba deci de un act de luciditate, de verificare a puterii noastre de înțelegere, a certitudinilor noastre.

Trecînd la un al treilea nivel de analiză vom urmări în ce fel se face această verificare practică, această probă morală. Dar este necesar ca pe măsură ce înaintăm de la un nivel de analiză către cel superior să punem în ghilimele anumiți termeni, marcînd în text diferența dintre înțelesul lor anterior și cel actual. Pe o treaptă, sensul lor este cel știut, pentru ca pe treapta următoare funcția lor să se modifice, ei devenind termeni de explicat în loc de explicatori. Făcînd aceasta, încercăm a urma chiar metoda de verificare a lui Bernea, metodă ce vizează evaluarea rezultatelor ce se pot obține pe un anumit nivel din perspectiva nivelului următor. Ceea ce este sistematic în demersul său se întemeiază pe această mutație de la evidența faptului imediat spre determinarea și explicarea medierilor, lărgind cîmpul acțiunii plastice.

Pe această a treia treaptă se produce transformarea a ceea ce numim „stil" în subiect de lucrare plastică, un subiect la fel de concret și obiectiv ca și modelul localizat precis geografic al Dealului. Spunem „concret" în sensul că poate fi bine cuprins prin propoziții constatative și printr-o empirie de complexitate adecvată : una pentru dealul străbătut, alta pentru cel pictat, alta pentru o anume înțelegere plastică a lui și, în fine, alta pentru puterea noastră de înțelegere în general. Un „stil" este, în această perspectivă, rodul confruntării dintre un fapt pe care încercăm să-l înțelegem și puterea noastră de a-l înțelege, este o „imagine despre" amîndouă. În funcție de complexitatea faptului-obiect și de nivelul la care ne exercităm puterea de înțelegere ca act în genere, reușim să depășim treapta unui praxis imediat — ce este condiție necesară, nu și suficientă — trecînd de la rezolvarea unei situații date, strict limitată și care se epuizează prin găsirea răspunsului adecvat, către o reală înțelegere a complexității întregului existenței în lume.

Bernea pune continuu în discuție „imaginea despre", acest rezultat al unui proces care nu odată se desparte de actul ce l-a produs, obiectualizîndu-se și pierzîndu-și calitatea de fapt al conștiinței. Din acel moment „stilul" încetează de a mai fi metodă de cunoaștere, devenind cod univoc, apt să transmită numai o anume informație. Există și riscul de a mima cunoașterea autentică prin instrumentalizarea metodei de cunoaștere datorită menținerii într-un singur plan al realității, chiar numai într-un singur sector omogen. Inerția unei „metode de cunoaștere" — pusă în ghilimele întrucît nu prea mai este așa ceva — ne poartă, oricît am ocoli cu experiențe și demonstrații prin cazuri particulare, către același rezultat, aflat odată cu constituirea metodei. Altfel spus, stilul, odată constituit, riscă să devină la fel de tautologic ca și lucrurile, ca fiecare lucru luat în sine, izolat. Opacitatea învăluie chiar și înțelesul originar, descoperirea prețioasă odată cu o astfel de proliferare tautologică a unui mod de semnificare ce nu mai este căutare a sensurilor.

Încercăm să reprezentăm un lucru concret pentru a-l înțelege mai bine ; reciproc, „cităm" un mod de a reprezenta lucrurile pentru a-i redescoperi puterea. Bernea reia mereu acest proces de verificare, de vitalizare a modalităților plastice intrate în circuit, supunînd și „imaginea" sa unei atenții continuu înnoite. Demersul nu se epuizează în rezolvarea unei „imagini", el se desfășoară în amploarea acestui proces inepuizabil ce pune față în față puterea noastră de înțelegere și lucrurile încercîndu-le unele prin altele, întreținînd evidența lor reciprocitate. „Citarea" motivului și a unui mod de a-l reprezenta, „citarea" lor simultană este o confruntare a două individualități, cu identitatea lor precisă. Efortul nostru, al celor ce avem nevoie de înțelesuri ca fapte de conștiință, are ca scop depășirea acestor singularități prin descoperirea articulării lor firești într-o unitate de ansamblu, unitate ce nu se manifestă în structuri închise, în stări, ci se realizează temporal, prin ritmul evenimentelor. Seriile lui Horia Bernea sînt secvențe temporale, suite de evenimente prin care se controlează procesele de producere a imaginilor — paradigmă a raportului subiect-obiect, raport ce este manifest în fiecare clipă. Asemenea acestui raport, seriile de „imagini" sînt potențial infinite, valoarea lor oscilînd între banal și semnificativ. Seria este o selecție în mulțimea de variante posibile, deci de momente.

Nu posibilitatea de a produce toată seria, în infinitatea sa actuală stăpînită indirect prin „legea" de constituire a ei este scopul acestui demers, nu seria aceasta artificială interesează, ci seria reală de acte împlinite, ce se pot împlini și a căror realizare este de fiecare dată nouă. Dacă verificarea puterii noastre de înțelegere și afirmarea ei ca proces continuu este un mod de a deschide perspective, de a împrospăta înțelesurile existenței, atunci urmarea sa necesară este tocmai imperativul acesta al realizării acestei înnoiri, al descoperirii întemeierii unui moment și a unei împliniri. Această descoperire transformă momentul în eveniment și proiectează valoarea lui asupra tuturor momentelor, întemeind în continuare acțiunile noastre. Se degajă astfel calitatea de model etic al celui mai înalt praxis pe care o are activitatea artistică. Nu putem spune că acest rezultat este datorat cutărui element plastic sau unei anume teorii ce a determinat acest demers al lui Horia Bernea. Este vorba de un rezultat cultural, de o limpezire a conștiinței ce s-a realizat în timp, cu fiecare apariție a sa. Dacă am despărțit analitic întregul demers în nivele, aceasta am făcut-o pentru a descrie trecerea de la „imaginea" plastică înțeleasă ca ultim scop al activității plastice către procesul cultural și filosofic ce se desfășoară pornind de la imagine către lume, către noi, prin noi.

Mai mult ca oricine Horia Bernea modifică modul nostru de a concepe imaginea, imaginea aceea de care ne folosim toți, care ne ajută să ne reprezentăm realul, să medităm asupra lui. Ne putem folosi de gîndirea plastică toți într-un mod mai firesc și mai apropiat, întrucît aflăm că rostul ei nu este de a se mula pe conturele lucrurilor, nici de a prinde o vibrație a subiectivității ce ne-ar singulariza, ci acela de a degaja — așa cum se manifestă în noi — sămînța de creativitate a prezentului, de a ne instaura în miezul fertil, germinator, al existenței.

RADU PROCOPOVICI

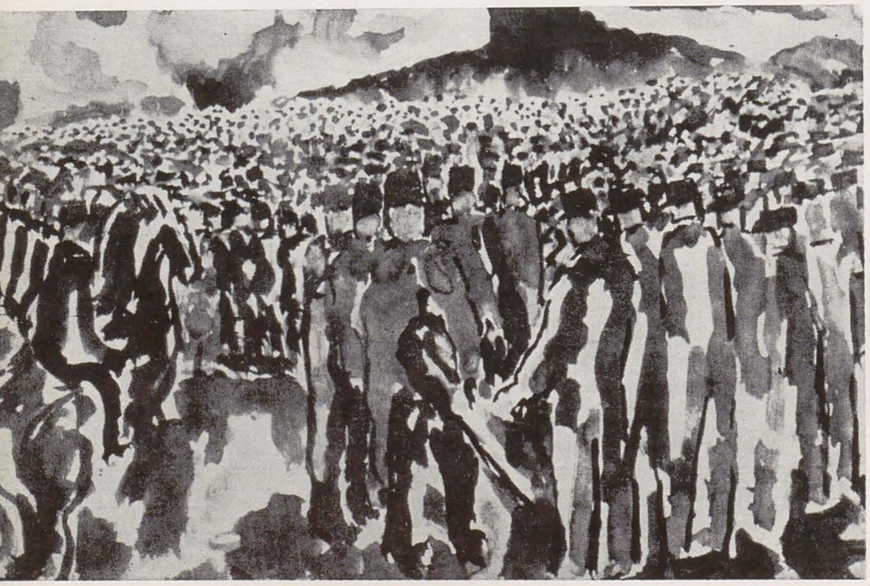
4. Deal V, ulei pe pînză ; 5. Deal V, ulei pe pînză ; 6. Deal V, ulei pe pînză.

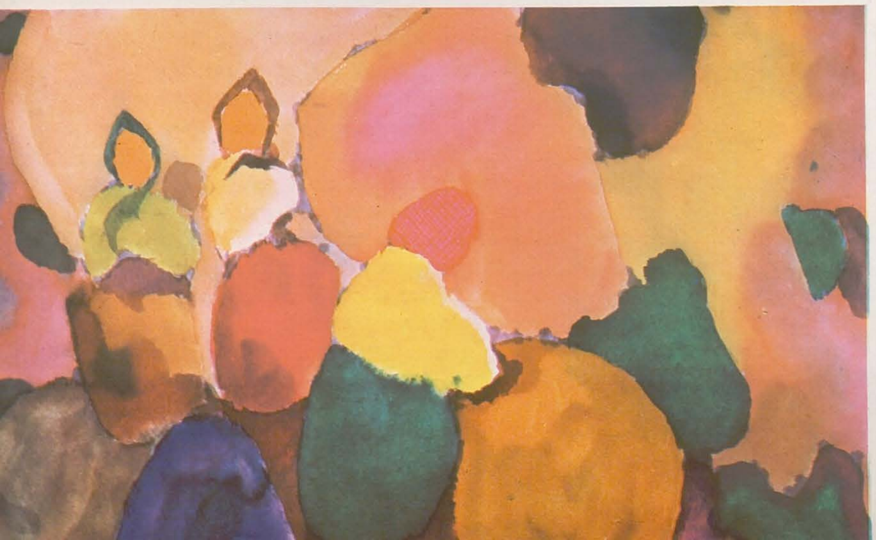
DINU VASIU

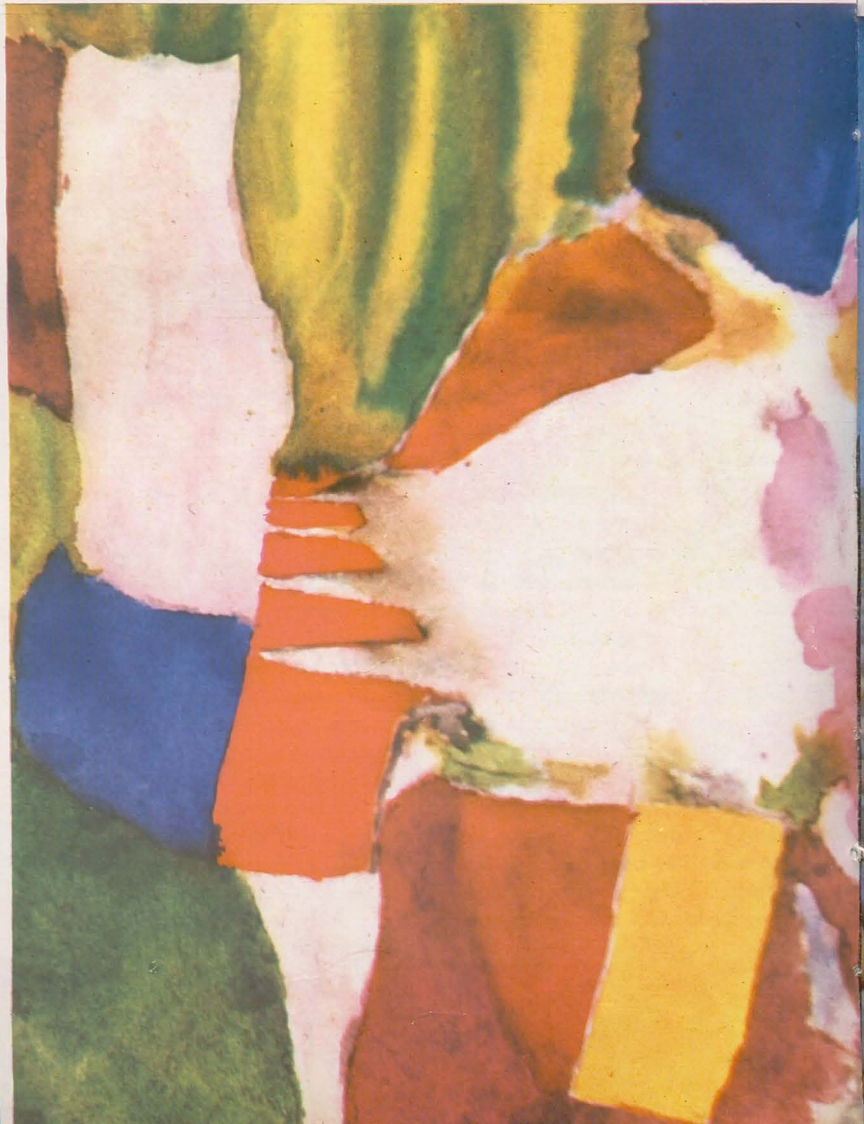
Înscriindu-și în programul Festivalului național „Cîntarea României" expozițiile de la sala Victoria, filiala brașoveană a U.A.P. a ținut să demonstreze eficiența integrării celor mai importante dintre manifestările sale într-un sistem organizat, cu semnificații culturale specifice contemporaneității noastre, impulsionînd deopotrivă sentimentul responsabilității artistului în cetate. Alegerea, pentru debutul ediției a doua a festivalului, a expoziției pictorului Dinu Vasiu, a subliniat tocmai această responsabilitate, ilustrată de activitatea laborioasă a unui artist care, împărțindu-și de-a lungul anilor timpul între munca de creație și aceea de organizare și cercetare într-un muzeu de artă, a participat consecvent la diverse forme de popularizare și propagandă ale filialei.
Expoziția cuprinzînd peste o sută de lucrări, pictorul a avut posibilitatea să realizeze o selecție reprezentativă pentru un univers artistic bogat, în permanentă devenire. La recepție, se poate surprinde preocuparea constantă pentru relațiile dintre conținutul de comunicat și modalitățile de comunicare, de unde, în funcție de formularea clară a mesajului, rezultă o deplasare continuă a centrului de interes între linie și suprafață, demonstrînd resursele inepuizabile ale culorii, în speță, ale acuarelei. Stăpînind cu luciditate tehnica, Vasiu își permite să dea liber frîu impulsurilor afective, ceea ce imprimă construcțiilor sale cromatice riguros logice un nedisimulat suflu vital. De aceea, în orchestrarea impecabil armonioasă a culorilor — pure sau tente rupte sau în combinări contrastante — ansamblul apare ca un tot unitar, asociind o diversitate de teme, de la aceea a autonomei organizări a compoziției care sugerează abia un model real (*Semințe, Pepenărie, Saivane etc.*) la încercarea, încununată adesea de succes, de a evoca în compoziții figurative mari momente ale istoriei (războiul de independență, răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan, răscoalele țărănești de la 1907), paralel cu tipuri de imagini tradiționale pentru tehnica acuarelei. Departe de a reprezenta modalități de transcriere și de expresie spontană, această tehnică este un adecvat mijloc al elaborărilor deliberate, situîndu-l pe Dinu Vasiu între acuareliștii noștri de frunte.

HORIA HORȘIA

DINU VASIU : 1. 1877 — Capitularea : 2. Țărănci cu snopi ; 3. Saivane și ogoare, acuarele





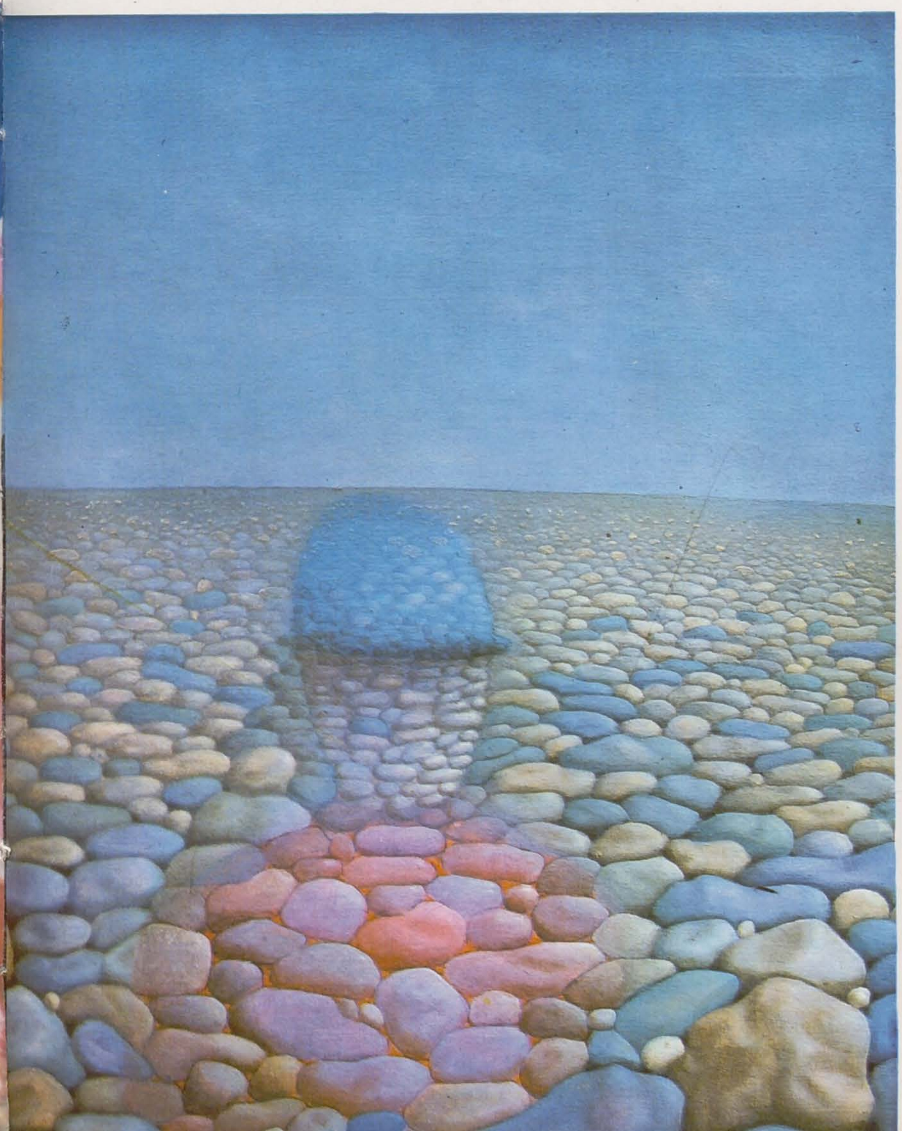


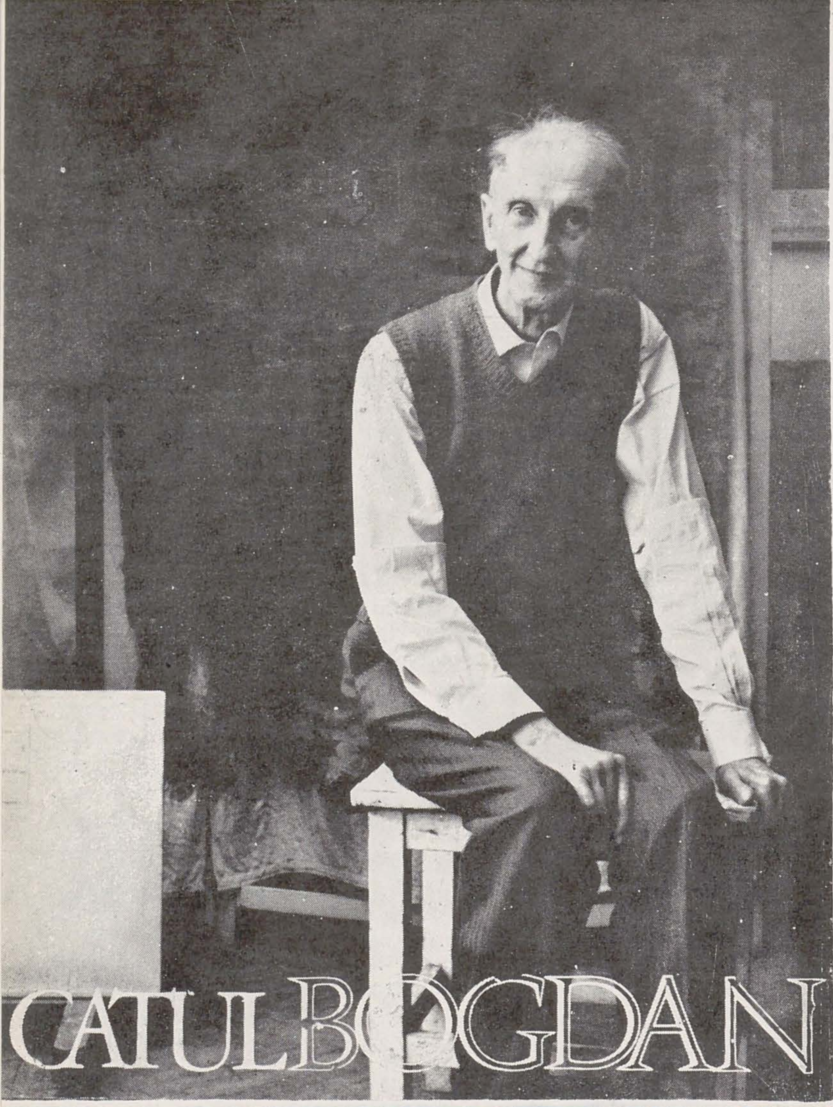
IOAN PENCEA

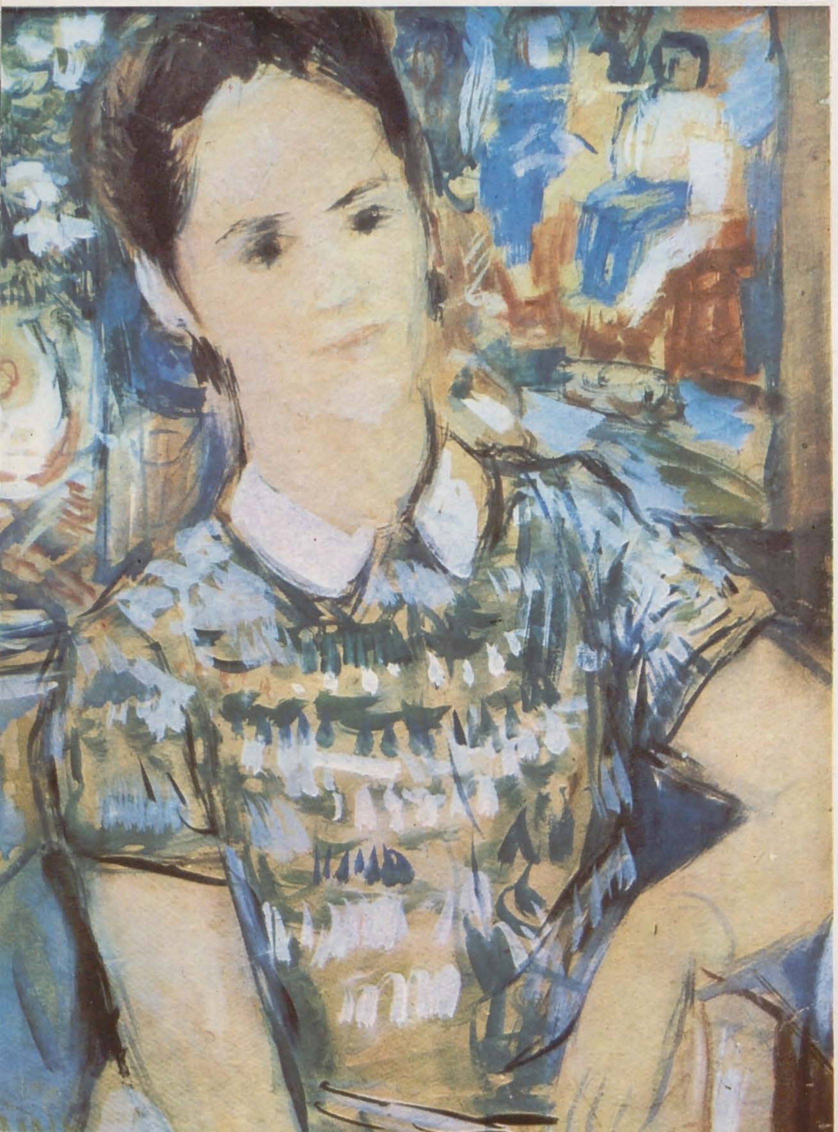
Unul dintre laureații pentru pictură la prima ediție a Festivalului **Național** „Cîntarea României" este medicul ieșean Ioan Pencea. **Am avut** ocazia — pregătirea unei „personale" — să văd cvasitotalitatea **picturilor** sale, așa că aș încerca o generalizare asupra părerilor care **l-au condus** spre pictură, preocupare ce nu depășește, în biografia **personală**, ultimii trei ani. Este limpede că „tînărul" pictor Ioan Pencea **nu consideră** pictura drept un banal „passe-temps" ci, oricît de ciudat, **aproape** excentric, ar părea ca un corolar al unei prestigioase cariere **de cercetător** în domeniul medicinii. Nu este un adidact în **domeniul** tehnicii picturale, rudimentele acesteia deprinzîndu-le de la **prestigioși** pictori locali, dar fără îndoială este un autodidact în **concepție**. Căutător al certitudinilor, el pare a demara — reflex al **educației** — de la preceptele esteticii clasice cu acea „cognitio sensitiva **perfecta"**, acea facultate intermediară între pura senzație obscură **și** confuză și intelectul clar, distinct. Precum de exemplu un Dominichino, el crede că tabloul trebuie să fie pictat în capul nostru înainte de a fi pe pînză ; ideea lui ar fi, în sens pozitivist, livrarea unui „du Vrai, du Bon, du Beau", și primatul sensului etic (pictura nu este decît **morală** construită, spunea Stendhal). Într-un autoportret apare chiar amintirea bunului cetățean din pictura romană. El păstrează deci un substrat literar — unele tablouri funcționează ca moralități — dar și o substanță oarecum decorativă — materia picturii e uniformă, „abstractă", nu e îndreptată spre trompe l'oeil. Se pare o programatică răsturnare de termeni — de la imitarea subiectivă a realității obiective la imitarea obiectivă a realității subiective — îl dirijează spre *un teritoriu al fantasticului „la rece"* al conflictului dintre real și posibil, al alterării cauzalităților spațiului și timpului. „A fi martor al timpului tău" înseamnă pentru autor o activitate interpretatoare cu mijloacele picturii a amintirilor și imaginilor — benefice sau traumatizante, umoristice sau dramatice — realizată cu o tehnică neutră, de o reticentă acuratețe. Din această impasibilitate — autorul realizează „replici" la tablourile sale, ideea perfectibilității îl urmărește — din luciditatea parcă hipnotică aliată cu valorizarea subiectivă, prin apelul, de sorginte suprarealistă, la condensarea și deplasarea elementelor, transpare timbrul său specific.

MIHAI DRIȘCU

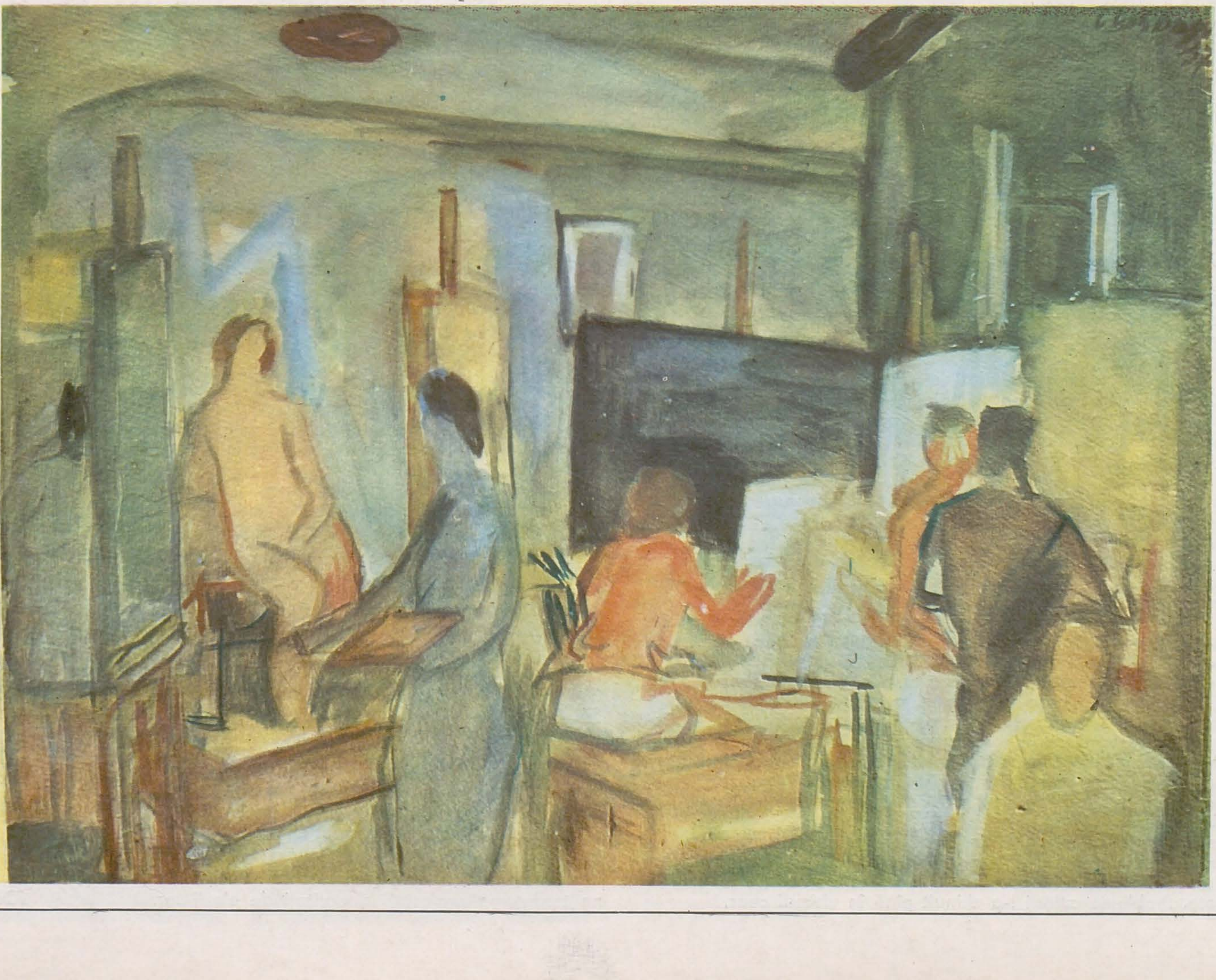
IOAN PENCEA : 1. Grivița ; 2. Reporter ; 3. La fotograf, ulei







Studiu de cai, acuarelă ; Grădină la Timişoara, acuarelă ; Portret, acuarelă ; Stradă, ulei ; Peisaj, acuarelă ; În atelier, acuarelă.



in memoriam CATUL BOGDAN

La vernisajul ultimei sale expoziții, întrebat ce-și dorește, Catul Bogdan a răspuns simplu : *să pictez mai bine.* Astăzi cînd se emit programe cu trimiteri la estetici riguroase, la filosofii indescifrabile, cuvintele acestea au o rezonanță uimitoare. Ca într-o sămînță este concentrată într-o frază scurtă o întreagă filozofie. Cine reface în gînd drumul parcurs de pictorul Bogdan, are în față istoria acestui frămîntat secol, al XX-lea, măreț și tragic, care, privit din ultima expoziție a maestrului, deschisă la Muzeul Simu, părea totuși neverosimil de poetic. Am stat pe un scaun într-una din sălile cu lumină galbenă ale muzeului și, încercînd să găsesc un punct de reper estetic, m-am întrebat : oare frumosul este o valoare în sine ? Am găsit răspunsul privind un peisaj cu case, case obișnuite cu acoperișuri roșii, cu puțină vegetație — folosită de pictor pentru un acord armonios într-un perfect echilibru cromatic de griuri albăstrui, de ocruri calde — și toate astea erau ale naturii, dar puse cu subtilă știință și cu o frenetică emoție a luminii. Mi-am spus că frumosul nu este în sine, este în dragostea, în căldura noastră. Oriunde arunci ochii există frumusețe, dar numai în artă primește demnitate și conștiință umană, adică istorie. Frumusețea naturală nu știm ce este, o descoperim și o lăsăm în urma noastră, aceeași, dar în artă frumusețea seamănă cu omul. Artistul este demiurgul acestei frumuseți. El schimbă sensurile naturii, dîndu-le ritmuri și o altă poezie, care sînt ale vieții, ale societății umane.

Dacă în opera lui Catul Bogdan cauți teme grandilocvente, poți fi decepționat, totuși nu lipsesc temele, dimpotrivă, aș spune că niciodată n-a pictat fără temă. E destul să citești titlurile unui singur catalog și ai în față un univers ale cărui orizonturi te depășesc, dar te și ajută să-l vezi pe artist lăsîndu-se vrăjit de realitatea lumii și a vieții pe care el o simte, în care intră și se caută pe sine cu discreție, aș zice cu teama de a nu tulbura ceea ce există în natură gata făcut. Obsedat că pictura trebuie făcută bine, el descoperă frumusețea pretutindeni. Îi ajunge uneori o foaie de carnet, nu mai mare ca o carte poștală, pe care o pictează spontan, ca pe un poem pe care îl purta demult în suflet. De fapt toată pictura lui Catul Bogdan este un poem cu virtuți lirice și muzicale în care vibrația cromatică are o temperatură potolită, însă foarte intensă, stăruitoare.

L-aș asemăna cu Luchian, sau cu Blaga...

Ceea ce trebuie spus acum este că Bogdan l-a cunoscut pe Luchian. În ultimul interviu, apărut în „Tribuna", artistul evocă anii copilăriei și reușește, în cîteva fraze, să se întoarcă la începutul secolului. Cer îngăduință să citez acest fragment biografic emoționant :

„Aveam 7 ani cînd am desenat-o pe mama mare... Am desenat-o pentru că o iubeam... Toate treceau la mine prin sentiment. Acesta zic eu că era talentul. La 10 ani, desenul a fost pentru mine mijlocul unic de exprimare. Era vorba de o nevoie interioară intensă... De atunci îmi aduc aminte un moment esențial. Aveam 12 ani cînd l-am văzut pe Luchian pictînd la Brebu. Era în vara lui 1907 sau 1908, cînd făcuse portretul tatălui și al mamei mele... Mi-a rămas în minte cum stătea pe scaunul de pictor, concentrat și nervos, aplecat pe șevalet, cu umerii pătrați și înguști. Era locul unde a făcut minunea «Fîntîna și puțul»".

Sînt în acest interviu aspecte ale gîndirii lui Catul Bogdan relevante. Citez în continuare cîteva fraze pentru luciditatea cu care gîndea problemele artei. După o lungă carieră pedagogică, afirmă că personalitatea nu se poate învăța. Zice așa : „...Senzația eliberării de influențe nu e resimțită și realizată decît odată cu dobîndirea personalității. O personalitate selectează conștient influențele, știe să le absoarbă din interior, imprimîndu-le altă viziune ! Fiecare personalitate are selecția ei absolută. E drept însă că personalitatea și selecția nu se pot învăța".

Această mărturisire făcută în pragul morții, mi se pare că închide în sine cea mai dramatică confidență. Onest și cinstit, artistul și profesorul recunosc adevărul că talentul este o taină.

L-am avut profesor la desen în primii ani de studii la Cluj-Napoca, apoi am fost colegi la aceeași Academie, mutată la Timișoara. Niciodată nu l-am văzut angajat într-o contradicție. *Nu știa să spună nu !*

O corectură a lui era așteptată de elevi cu emoție, ca o întîlnire mult dorită. Despre talent vorbea cu reținere, cu teama de a nu călca legea onestității. La una din orele noastre de desen un student a făcut un desen frumos și cu oarecare mirare maestrul l-a întrebat : cum ai reușit ? — S-a întîmplat ! a răspuns studentul. Maestrul Bogdan, privind în continuare desenul, a zîmbit îngăduitor apoi a întrebat : Crezi că talentul e o loterie ? Eu cred că *fără talent nu se întîmplă nimic...*

Catul Bogdan n-a scris articole, n-a ținut conferințe, n-a fost adeptul declarat al nici unui curent, n-a vrut să fie și n-a fost un teoretician. Gîndirea lui a rămas doar în semne notate în carnețele sau pe foi de hîrtie izolate. Problema culorii l-a chinuit pînă în ultimul ceas, dar a pășit în labirintul cromatic totdeauna cu îndrăzneală ; cei care cunosc îndeaproape opera sa știu că a ieșit învingător, în sensul că problemele puse le-a rezolvat cu mare sinceritate, ocolind repetiția. Manierismul cromatic i-a repugnat. Spunea adeseori, vorbind despre stil personal, că „marele artist nu trebuie cunoscut după cît se repetă, ci după prospețime și după idei originale. Nu mai ești original cînd te imiți pe tine, cînd devii sclavul rețetei...". Făcea multe schițe înainte de a începe o lucrare. Căuta momentul de lumină, tonalitatea. Nu i-au fost străine legile cromatice preconizate de impresioniști, totuși el n-a mers la ultima luciditate. Credea în sensibilitate, noțiune pe care o înțelegea în sensul francezilor, supusă unui lirism ridicat la muzicalitate. Substanța picturii lui Catul Bogdan stă în lirismul său, un lirism al cărui ton de mare discreție seamănă cu creatorul, cu omul, cu profesorul Bogdan, totdeauna înclinat să-și decline onest și fin dorința de prietenie.

N-a făcut multe expoziții personale, dar a fost prezent în colective cu lucrări care aduceau totdeauna o notă de acuratețe estetică, lucrări în care mai ales etica profesională, onestă (adică fără ceea ce pune în discuție sinceritatea talentului, fără torsiuni inutile și strîmbături) rețineau atenția vizitatorilor. Eu am în amintire și o expoziție deschisă la Cluj-Napoca în jurul anilor 1930, cînd mai eram student. Peisaje, portrete, nuduri și compoziții pe o temă la care maestrul n-a mai revenit : circul. Îmi amintesc și de un portret al criticului V. Beneș, reprodus în revista Arta, în urmă cu 10—11 ani. Nu pot ști ce soartă au avut toate aceste lucrări pe care le consider foarte importante pentru analiza operei lui Catul Bogdan.

Faptul că a făcut puține expoziții vine să demonstreze nu numai că, temperamental, artistul era un singuratic, ci mai ales că nu avea orgoliul gloriei, se temea de aplauze sau nu le simțea nevoia. Nici criticii nu s-au ocupat încă în mod profund de activitatea sa, astfel că personalitatea lui Catul Bogdan are în continuare ceva din taina drumurilor deschise. Cred chiar că această taină era mai mult sau mai puțin acceptată de artist ca un fond care putea conferi mai multă libertate gestului creator. În cuvîntarea cu care Catul Bogdan răspunde vorbitorilor care au inaugurat deschiderea ultimei retrospective (pe care el o considera numai aparent retrospectivă) a făcut o mărturisire care în nici un caz nu trebuie ignorată : „Nici la 80 de ani pictura mea n-a ajuns la o încheiere, nici măcar la vreo concluzie fundamentală și cu atît mai puțin la o formulă anume sau la vreo manieră".

Luată ad-litteram această mărturisire ar fi deprimantă. Eu cred însă că ne aflăm în fața unuia din acele momente de gîndire care trebuie atent interpretate, puse adică în raport logic cu alte mărturisiri. Ceea ce pare caracteristic de la început, pentru întregul mod de a fi ca om și ca artist, este respectul pentru valorile înalte ca și credința că arta este un sumum al spiritului uman, că este chiar spiritul ei înțeles ca valoare în stare să dea vieții noastre o problematică de esență superioară... „Fiindcă pictura ca și arta în general, nu se termină niciodată. Sau, altfel spus, nu se termină decît aparent, în etape, care sînt mai totdeauna și aproape prin definiție provizorii, doar semne înspre un drum și mai înalt".

Spuneam că maestrul Bogdan n-a fost și n-a vrut să fie un teoretician ; ar fi însă greșit să se creadă că arta lui s-a dezvoltat în afara unei gîndiri, că opera pe care a dat-o culturii românești ca fruct al unei lungi și laborioase activități este produsul exclusiv sensibil, nediferențiat și subiectiv. Catul Bogdan avea foarte limpede conturată relația dialectică dintre eu—artă—societate, altfel cariera lui de profesor rămîne neexplicată. Nu, Catul Bogdan a înțeles necesitatea integrării artelor în valorile culturale ale societății. Luciditatea cu care se făcea prezent într-o discuție despre pictură și despre artă în general te obliga să-l asculți, chiar cînd felul său de a se exprima era oarecum încifrat.

În 1942, în atelierul meu, ne-am făcut unul altuia cîte un portret. El a lucrat cu puțină sienna arsă diluată cu terebentină, eu am desenat cu conté negru. Atunci într-o foarte spontană discuție a vorbit despre portret.

„N-ai observat, marii portretiști înțeleg totdeauna și peisajul. Nu se poate altfel, fiindcă peisajul este mediul unui portret. Însă tratate separat, înțelese ca teme, sînt radical altceva. Un portret nu-l poți face bine dacă nu înțelegi omul în lume, iar peisajul este tot un portret al omului, în sensul că în artă îl asimilăm în scara valorilor umane".

Catul Bogdan a lăsat sute de portrete desenate și mai puține uleiuri, nu multe, dar puse alături de peisaje și de compoziții definesc o personalitate tipică pentru secolul nostru.

Analistul autorizat, criticul de mîine va scoate în relief tangențele picturii lui Bogdan cu postimpresionismul francez care a stimulat la noi o pictură a cărei notă romantică, începînd cu Grigorescu, Luchian, Andreescu, s-a adîncit și s-a diferențiat mereu cu rezonanțe, uneori patetice, alteori însurdinate, însă de fiecare dată susținută de un cromatism intuit și exprimat în caracterul și legea adîncă a naturii. Trebuie început studiul operei sale metodic, adică pornind de la începuturi. Pentru depistarea primilor pași, cît și pentru întocmirea unei scheme biografice aș recomanda profesorilor de la Institutul de istoria artei să propună, unuia sau mai multor studenți de la secția de istoria artei, drept temă de licență, viața și opera lui Catul Bogdan. Pentru cei 50 de ani în care Catul Bogdan, zi de zi, a fost prezent în învățămîntul artistic la Cluj-Napoca, la Timișoara, iar apoi la București, un studiu făcut cu entuziasmul cercetătorilor tineri ar fi dovadă că nu totdeauna profesorii sînt uitați de elevii lor.

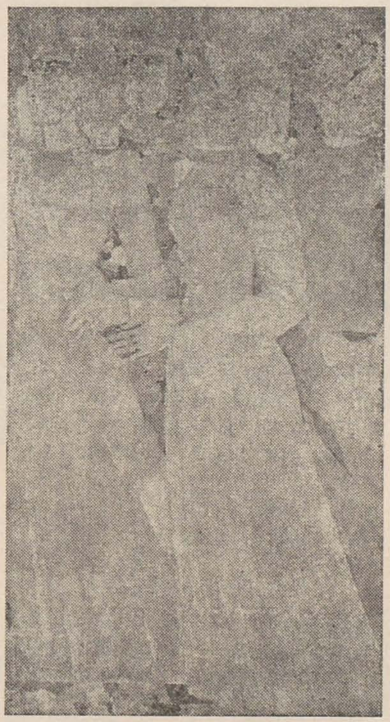
ION VLASIU

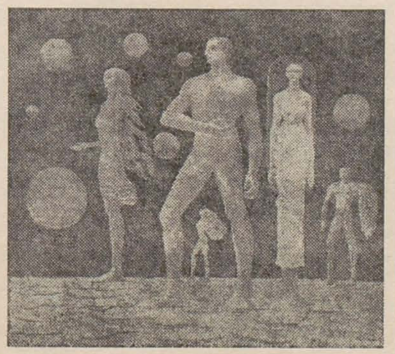
CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

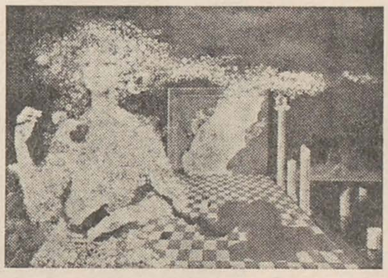
Cleveland

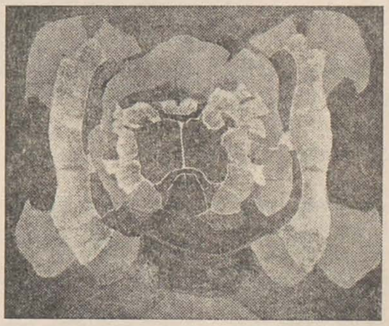
Prezentată inițial publicului bucureștean (vara trecută, în spațiosul hol al Teatrului Național și recenzată în paginile revistei noastre), expoziția *8 pictori contemporani români* a fost vernisată într-un cadru festiv, în aprilie curent, în sălile *Centrului Cultural „Kenneth Beck"* din Cleveland, în prezența primarului municipiului, Anthony Sinogra, a directorului centrului, Karl Mackey, a altor reprezentanți ai oficialităților americane, a presei, a specialiștilor și a unui numeros public. Organizată de Oficiul de expoziții al C.C.E.S. și prezentată (în catalog) de criticul de artă Dan Grigorescu, expoziția a cuprins 53 lucrări de pictură aparținînd patrimoniului C.C.E.S., reprezentative pentru creația ultimilor ani (1969 –1977) a artiștilor Virgil Almășanu, Sabin Bălașa, Horia Bernea, Sever Frențiu, Ion Gheorghiu, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Ion Pacea, Constantin Piliuță.

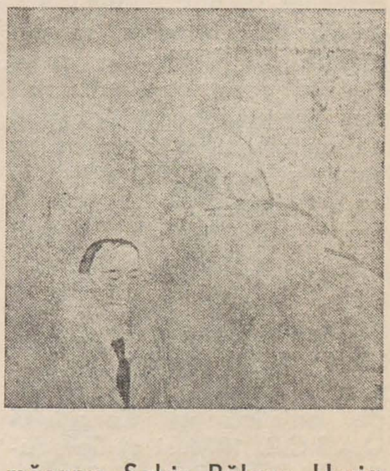
Primită cu interes, expoziția e prezentată în continuare încă în patru orașe ale Statelor Unite ale Americii.









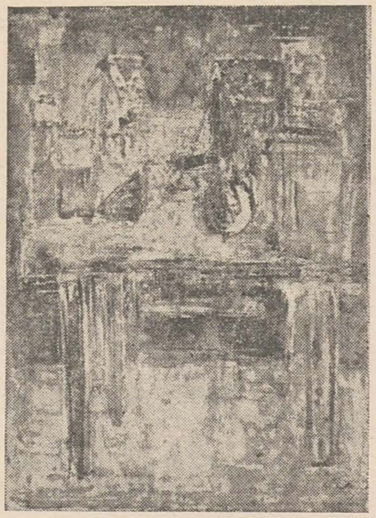


Paris

Interesul de care s-a bucurat încă de la vernisajul din aprilie, a determinat direcţia Galeriei pariziene de artă murală *Suzy Langlois* să menţină deschisă, în tot cursul lunii mai, expoziţia de tapiserie Ileana Teodorini Dan. Artista a expus 15 ta-

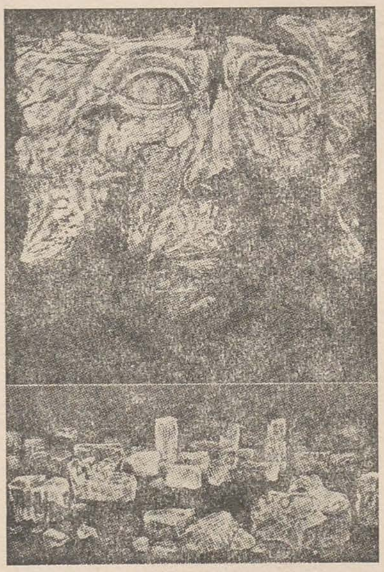
piserii haute-lisse din seria sa intitulată *Solare*, o selecţie de lucrări executate în ultimii trei ani. Expoziţia a cuprins, de asemenea, patru tapiserii de Teodor Dan, din ciclul *Metafore pentru timp*. Supunînd dezbaterii publice expoziţia, conducerea Galeriei a organizat în cadrul ei discuţii îndeosebi cu arhitecţi şi critici de artă. Manifestîndu-se satisfacţia pentru aceste discuţii, ni se comunică din partea Galeriei că opiniile privind expoziţia au fost în general favorabile. S-a remarcat forţa clară, dominatoare a ideii constructive a acestor tapiserii pentru executarea cărora lîna este utilizată într-o tehnică deosebit de elaborată şi rafinată, astfel că, depăşind decorativul simplu, obiectul exprimă, fără retorism, sensuri majore ale vieţii. S-a apreciat că acest conţinut spiritual luminos poate însemna un reviriment în structurarea spaţiului public sau privat în care trăim.

Bogdan Matei (anul IV, I.A.P. „N. Grigorescu"), laureat al concursului de creaţie artistică al Consiliului U.A.S.C.R. 1976 şi al Salonului din mai, Paris 1976, a fost recent distins cu *Medalia de argint* a ediţiei a IX-a a *Concursului internaţional* organizat de *Académie Internationale de Lutèce* din Franţa. Tînărul artist a fost invitat să participe la *Salon 1978*, organizat la *Grand Palais*, de către *Société des*



Artistes Français şi *Société internationale des Beaux Arts „Métamorphoses"*, în perioada aprilie-mai. Bogdan Matei a prezentat două lucrări (în il. *Natură statică cu forme geometrice)*.

La a patra ediţie *F.I.A.C.* (*Tîrgul internaţional de artă contemporană* de la Paris — *Grand Palais*, octombrie 1977), Vasile Pintea a expus o serie de cinci gravuri în acvatinta *(Munţii, Mască* — în il. — *Subacvatică, Preistorie, Celtică)* în colecţia prezentată de *Atelier Lacourière et Frélaut*, alături de Soulage, Miró, Music, Buffet, Zao Wou Ki, Lardera, Prassinos ş.a. Artistul român a fost reprezentat de asemenea la expoziţia internaţională *Gravura în cartea de artă*, deschisă la Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon, organizată de *Sindicatul naţional al editurilor*, sub patronajul *Centrului Naţional al cărţii* din Franţa şi cu concursul unor importante biblioteci, muzee şi case de editură între care şi *Atelier Lacourière et Frélaut*. Expoziţia, care a cuprins, alături de gravuri, 60 de cărţi ilustrate (de Matisse, Dali, Picasso, Giacometti, Chagall etc.) precum şi o selecţie de titluri din patrimoniul *Bibliotecii naţionale* a Franţei, din secolele XVII—XX, şi-a propus să evidenţieze rolul important al gravurii în realizarea cărţii ca obiect de artă.



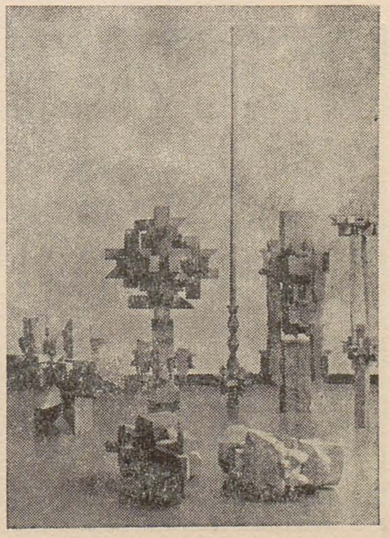
În perioada 5 septembrie—5 octombrie 1977, Galeria pariziană *Contract 18* a prezentat, în cadrul unei expoziţii internaţionale de grup, patru gravuri de Mariana Popa (în il. linogravura *Tandreţe*). Anterior, în august—septembrie, două linogravuri de Mariana Popa au figurat la Londra, la *Second Summer Show*.

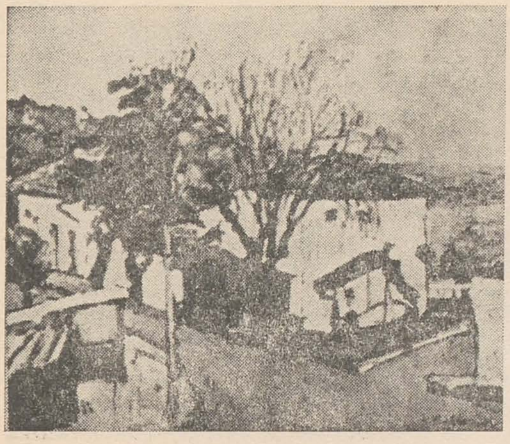
Odense

Galerie Westing din Odense a prezentat în perioada 20 septembrie—20 octombrie 1977 o expoziţie cu circa 100 de lucrări de pictură şi ceramică policromă de Ion Minoiu. Primită cu interes, expoziţia a fost comentată favorabil de presa daneză *(Morgenposten, Fyns Tidende, Fyns Stiftstidende)*.

Giessen

Institutul de artă şi comunicaţie vizuală al Universităţii din Giessen (R. F. Germania, landul Hessa-Nassau) a prezentat, în perioada octombrie 1977 — martie 1978, o expoziţie de fotografii despre influenţa artei populare româneşti în creaţia contemporană, cu referiri directe la sculptura, pictura şi proiectele arhitecturale ale lui Mihai Olos. În continuare, în perioada martie—aprilie 1978 a avut loc o expoziţie de sculptură a artistului român (în il. vedere parţială a expoziţiei), care, în urma acţiunii de la *Documenta 6*, a fost invitat de Universitatea din Giessen să conducă, în cadrul activităţilor sale, un seminar de arhitectură şi sculptură în lemn.





VASILE MELICA
Pictură. Simeza. Mai 1978

SIMEZE

ALEXANDRA DRĂGUȚESCU

Scenografie. Galeriile de artă ale Municipiului București. Mai–Iunie 1978.

VASILE ROTARU

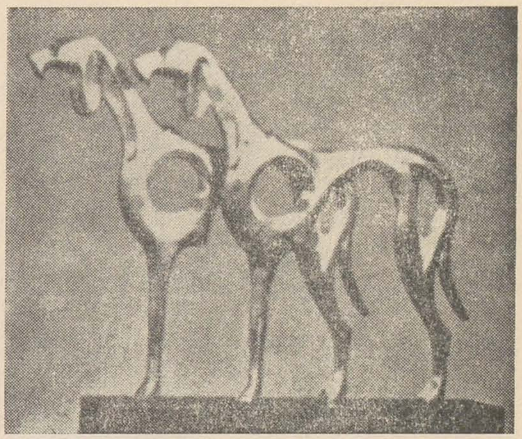
Scenografie. Galeriile de artă ale Municipiului București. Mai–Iunie 1978.

LULI AUGUST STURDZA

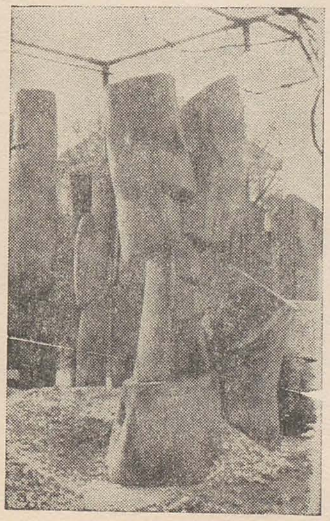
Grafică, colaje. Căminul Artei. Iunie 1978.

EXPOZIȚIE DE GRAFICĂ

a Cenaclului U.A.P. Buzău : Gheorghe Ciobanu, Victor Constantinescu, Cornelia Dumitrache, Luminița Ispirescu, Florin Menzopol, Ermil Pricopescu, Ion Rusu, Gheorghe Stoica, Aurelia Tudorache, Liusiuc Vrapciu, Gheorghe Coman. Casa de cultură Rîmnicu-Sărat. Iunie 1978.

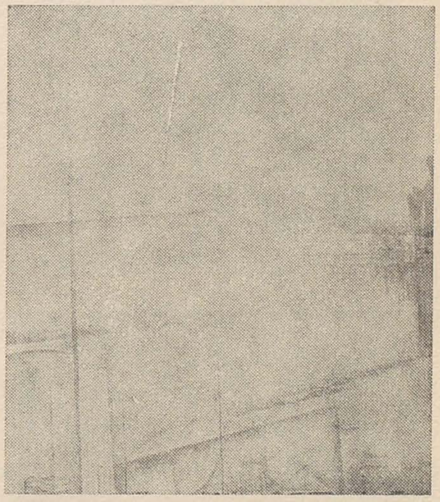


EXPOZIȚIA COLECTIVĂ
a Filialei U.A.P. organizată în cadrul Festivalului „Primăvara arădeană". Sala de expoziții Alfa – Arad. Mai 1978.

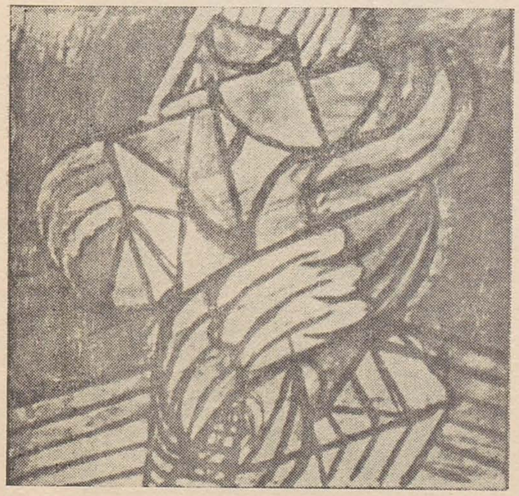


DINU VALENTINA
Sculptură. Simeza. Mai–iunie.

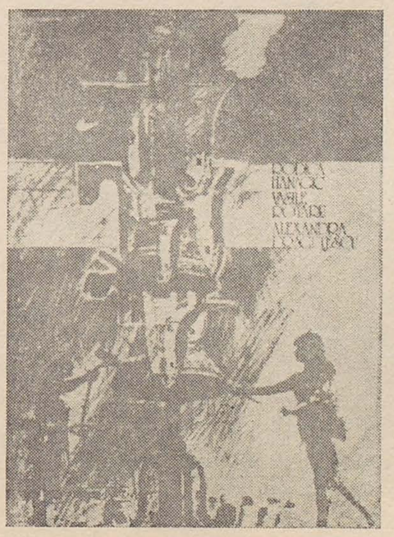
MIHAI MACRI
Pictură. Simeza. Mai–Iunie 1978.



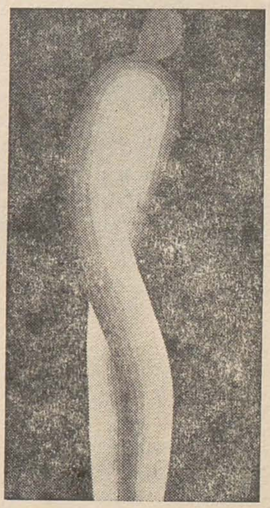
ACASANDREI AUREL
Pictură. Simeza. Mai–iunie.



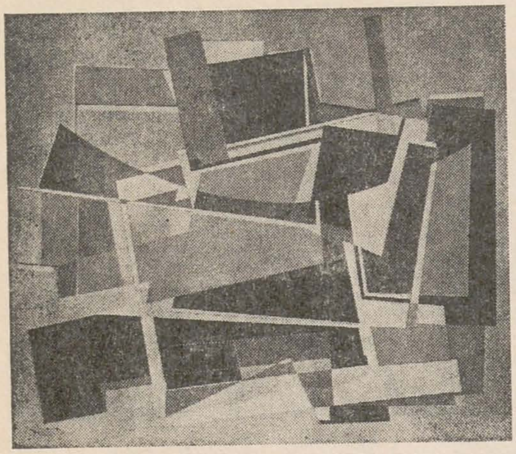
TUDOR NICOLAU
Pictură–desen–obiecte. Sala „Cenaclul" – Hanul cu Tei. Mai–Iunie 1978.

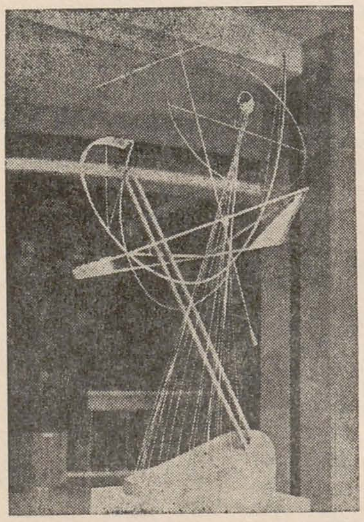


RODICA HANAGIC
Scenografie. Galeriile de artă ale Municipiului București. Mai–Iunie 1978.

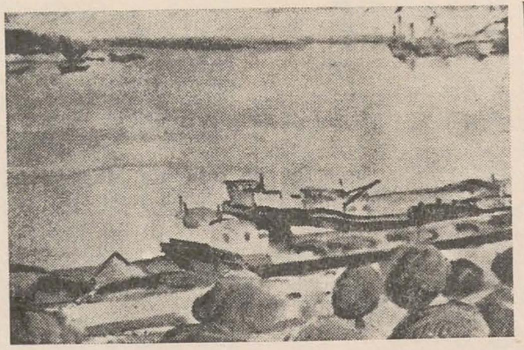


DOREL ZAICA
Pictură. Căminul Artei. Mai–Iunie 1978.



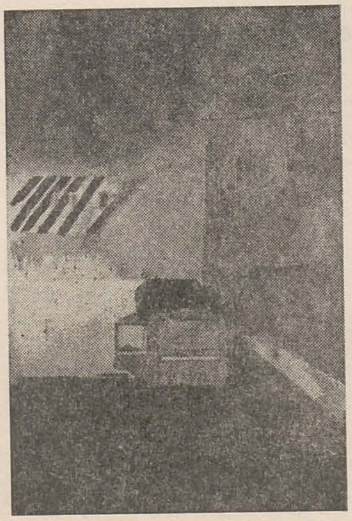


EXPOZIȚIE COLECTIVĂ
Timișoara – Pictură, grafică, sculptură, arte decorative – Casa de cultură a tineretului. Mai–iunie (în il. lucrări de: Ioan Perciun, Constantin Răducan, Bendek Iosif).



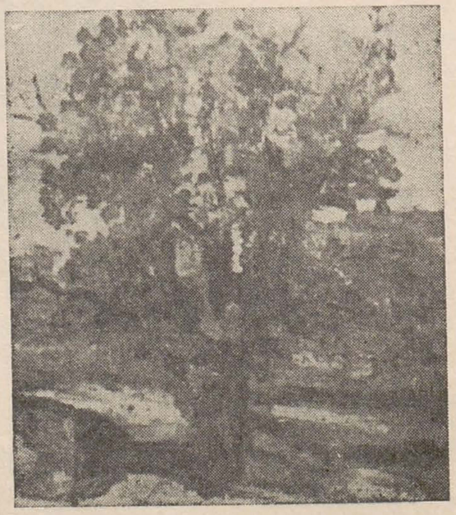
MARIA CONSTANTIN
Acuarele. Orizont. Mai–iunie 1978.

GABRIELA STOIAN
Pictură. Orizont. Sala Cenaclul tineretului. Mai–iunie 1978.



CĂLIN BELOESCU
Pictură. Galeriile Helios – Timișoara. Iunie.

DUMITRU GHIAȚĂ-COLIBAȘI
Pictură. Galateea. Iunie–iulie 1978.



TAMARA ISBĂȘESCU
Pictură. Eforie. Iunie 1978.

MAGDA PĂUN
Artă decorativă. Eforie. Iunie–iulie 1978.

SIMEZE

Dans ce numéro

Articles à signaler

L'art et la cité

(Paul Bortnovschi, Mircea Lupu, Christian Popescu-Ialomița, Anton Dâmboianu, Alexandru M. Sandu)
p. 6

Désirant apporter sa contribution à l'examen des problèmes pressants de l'urbanisation et de l'urbanisme, la revue „Arta" en collaboration avec la revue „Arhitectura" a organisé une enquête sur le thème de l'intégration de l'art dans la conception architecturale et urbaine — intégration imposée par les exigences de la civilisation moderne et concrétisées organiquement dans nos vastes projets de systématisation urbaine en cours d'élaboration et de réalisation. Les architectes participants aux débats abordent en égale mesure les aspects théoriques et pratiques du thème, en soulignant surtout l'unité des composantes artistique-utilitaire-scientifique, du concept architectural contemporain, ainsi que la nécessité d'une collaboration permanente entre l'architecture et les arts plastiques, l'espace urbain étant envisagé en tant qu'habitat, musée ouvert, espace éducatif.

Architecture d'intérieur, art décoratif

(Vasile Drăguț, Eugenia Antonescu).
p. 10

L'organisation de l'exposition permanente d'art décoratif européen au Musée d'art de la République offre au critique d'art Vasile Drăguț et au conservateur Eugenia Antonescu l'occasion de présenter cette précieuse collection qui groupe un choix de 300 pièces (faisant partie d'un patrimoine de plus de 7000 objets), et de souligner la valorisation de l'espace architectural intérieur due aux relations établies entre les oeuvres exposées.

Le monument, signe et message

(Anton Dâmboianu)
p. 14

L'architecte Anton Dâmboianu entreprend l'analyse sémiotique du monument en tenant compte des caractéristiques globales de celui-ci : majesté, éloquence, audace, grâce, profondeur philosophique — qu'il considère comme des catégories de la monumentalité. Poursuivant de mettre en évidence ces significations, l'analyse présente l'espace des significations poétiques (la réception du contenu humain du monument), l'espace des significations de constitution (le monument en tant qu'objet) et l'espace des significations d'emplacement (l'environnement) — comme des composantes du domaine sémiotique.

L'artiste et le modelage urbain

(Napoleon Zamfir, Radu Stoica, Mihai Mănescu, Victor Feodorov, Horia Horșia)
p. 17

Sous ce titre les auteurs présentent un recueil de textes et d'images concernant quelques actions en vue de l'intégration de l'art dans la vie sociale, entreprises dans le cadre d'un programme complexe élaboré par l'Union des arts plastiques à Bacău, Bucarest et Brăila. Les projets présentés, actuellement en cours de réalisation, témoignent de la nécessité de l'intervention de la créativité artistique dans l'organisation de l'espace urbain contemporain.

Les dimensions d'une restitution : G. M. Cantacuzino

(Mihai Drișcu)
p. 38

Professeur à l'Ecole nationale d'architecture, essayiste, critique d'art, conférencier, peintre et dessinateur, l'architecte G. M. Cantacuzino (1899—1960) fut un précurseur de l'architecture contemporaine roumaine deployant en même temps une intense activité dans le cadre de la Direction des monuments historiques. Sous la rubrique „Livres-idées", le critique d'art Mihai Drișcu analyse deux livres récemment réédités, dus à G. M. Cantacuzino : le premier „Izvoare și popasuri" est une ample anthologie qui réunit la plupart des textes parus dans les volumes : „Izvoare și popasuri" (1934), „Arcade, firide și lespezi" (1932), „Introducere la studiul arhitecturii" (1926), Palladio (1928) ainsi que des articles et des conférences publiées dans les revues „Simetria", „Revista fundațiilor", „Viața românească", „Revista istorică română". Le second livre, intitulé „Pătrar de veghe" est un journal de voyaje en orient des années 1938.

L'artiste et le milieu urbain

(S. B. Bazazianț)
p. 44

Prenant pour point de départ quelques oeuvres d'art monumental et d'environnement réalisées notamment en U.R.S.S. — S. B. Bazazianț, le rédacteur en chef de la revue **Decorativnoe Isscustvo** de Moscou, présente dans son article les relations complexes qui existent entre les arts visuels et le milieu urbain, la réalisation d'un environnement urbain d'exception étant une préoccupation constante des artistes soviétiques.

Une colonne gigantesque

(Ștefan Georgescu-Gorjan)
p. 58

Exegète de l'oeuvre de Brancusi et principal collaborateur du sculpteur á l'édification de la Colonne sans fin à Tîrgu-Jiu, l'ingénieur Ștefan Georgescu-Gorjan apporte dans son article des précisions sur une version gigantesque de la Colonne (qui aurait été destinée à la ville de Chicago). Le projet — étudié avec compétence par Sidney Geist dans son essai intitulé „Brancusi and the Colossal" — fut la préoccupation majeure des dernières années de la vie de l'artiste roumain.

Nicolae Grigorescu, peintre humaniste et antropologue

(Gheorghe Ghițescu)
p. 62

Fondateur de l'école roumaine d'anatomie artistique et initiateur de l'anthropologie artistique, le professeur dr. Ghițescu — décédé en pleine activité dans le courant de cette année — examine, en se réferant souvent à l'art universel, les types morphologiques et les moyens d'expression, apportant ainsi une contribution originale à l'analyse de l'oeuvre du peintre Nicolae Grigorescu.

In memoriam : Catul Bogdan

(Ion Vlasiu)
p. 74

Personnalité marquante de la vie artistique roumaine, le peintre Catul Bogdan vient de mourir à l'age de 81 ans. Définissant sa peinture comme „un poème aux vertus lyriques et musicales" et la situant dans le contexte historique de l'art roumain moderne et contemporain, Ion Vlasiu évoque aussi certains moments de sa vie, des attitudes qui le caractérisent et brosse avec subtilité le portrait moral de celui qui fut à la fois son professeur et son ami.

La revue Arta présente les artistes roumains contemporains :

Horia Bernea

p. 68

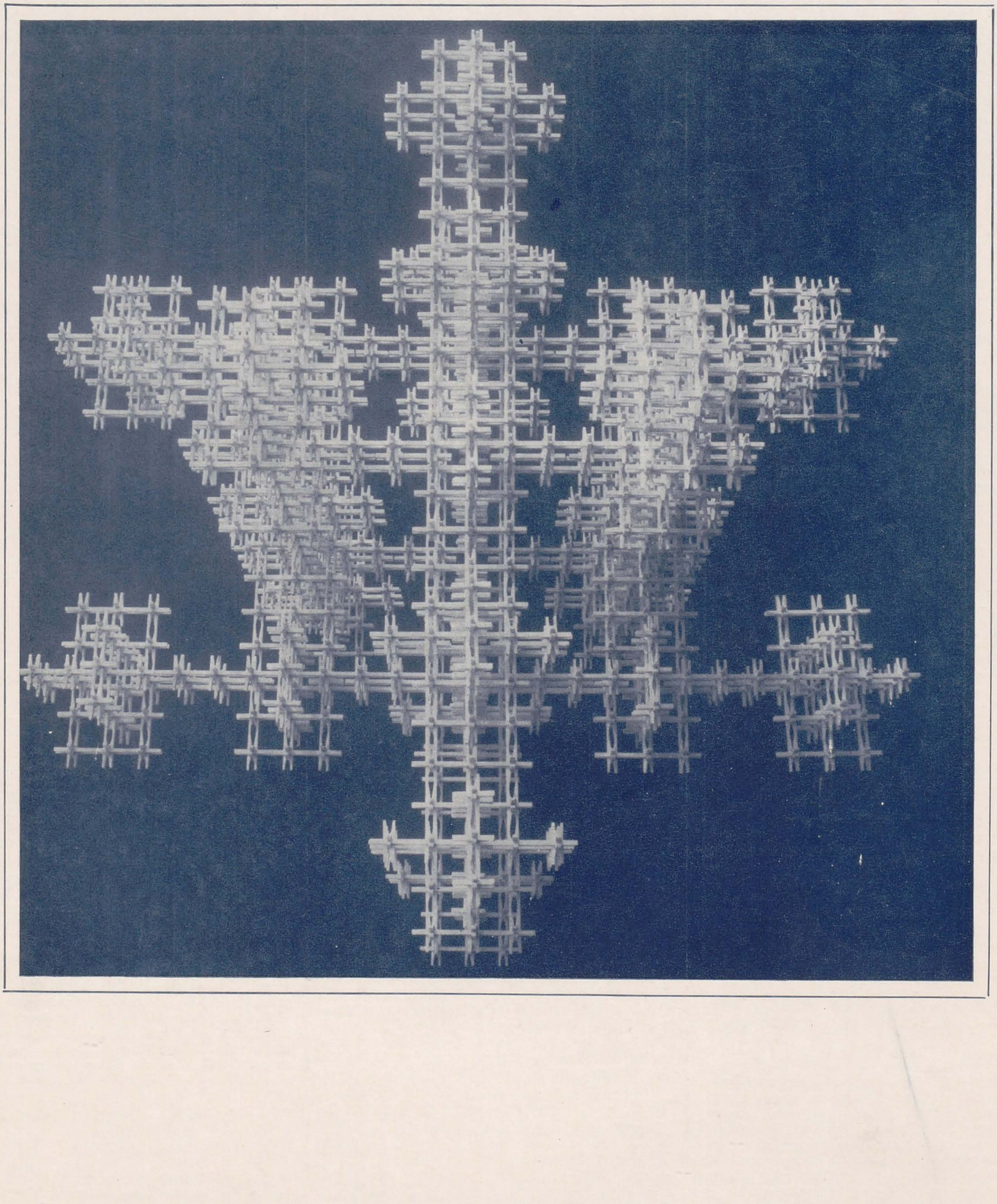
Né le 14 septembre 1938 à Bucarest.
Après des études de physique et d'architecture, il étudie á l'Institut pédagogique d'art plastique de Bucarest (1965). Début en 1965. Expositions personnelles : Bucarest — 1968, 1969, 1972, 1974, 1976, 1978 ; Edimbourg — 1970, 1971, 1976 ; Glasgow — 1971 ; Londres — 1971, 1976 ; Oradea — 1977.
Participe à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger. Expositions internationales : Biennale des Jeunes artistes — Paris, 1971 ; Biennale de Venise — 1978.
Prix : 1968 — IIe Prix attribué par le Cenacle des Jeunes artistes de l'Union des Arts Plastiques ; 1970 — Prix de l'Union des arts plastiques pour la peinture ; 1971 — Bourse François Stalhy de la Biennale des Jeunes artistes, à Paris ; 1972 — Prix de la revue „Arta" ; 1976 — Prix de l'Académie roumaine.

Adina Caloenescu

p. 41

Née le 18 février 1938 à Buzău. Études à l'Institut pédagogique d'art plastique (1965) de Bucarest. Débute en 1966.
Expositions personnelles à Bucarest — 1968, 1971, 1974, 1978.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : Varsovie — 1967, Moscou — 1970 ; Turin, Biella, Paris — 1972 ; Kiel — 1973 ; Bremen, Copenhague, Rotterdam, Stockholm, Oslo.
Prend part aux expositions internationales d'art graphique ouvertes à Barcelona : 1972, 1973, 1974, 1976, 1977 ; Guadalajara, Buenos Aires, Munich — 1973 ; Grenchen (Triennale de la gravure en couleurs) — 1973 ; Cracovie (Biennales de gravure) — 1974, 1976, 1978 ; Ljubljana (Biennales de gravure) — 1975, 1977 ; Leipzig (Triennale de gravure) — 1977 ; Epinal (Biennale de gravure) — 1977 ; Mulhouse (Biennale de gravure) — 1978 ; Wroclaw (Triennale de dessin) — 1978.
Prix : Prix de l'Union des Arts Plastiques pour son envoi à l'Exposition des Jeunes artistes (Bucarest, 1968), Prix du Salon de gravure de la ville de Brașov (1977).

Dinu Vasiu

p. 72

Né le 7 août 1914 à Călimănești, Études à l'Académie des Beaux-Arts de Bucarest (1939). Expositions personnelles : Brașov — 1966, 1969, 1972, 1975, 1977 ; Wiesbaden — 1970 ; Bucarest — 1971 ; Bacău — 1972 ; Bruxelles, Aix-la-Chapelle — 1973. Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger : 1973 — Wroclaw, Berlin ; 1976 — Manchester.